

الجامعة التونسية
مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية

وضايا الأدب العربي

سلسلة الدراسات الأدبية 2

قضايا الأدب العربي

نشر مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية
الجامعة التونسية

1978

المُدبر : عبد الوهاب بوعديبة

الكتاب العام : محمد التوز

لكل الاشارات الاقتصار على مجلتي النشر والتوزيع

23، نهج اسبانيا - تونس - الهاتف : 242.991

الفهرس

الصفحة

| | |
|---|-----|
| عبد الوهاب بوحدية : كلمة الافتتاح : | 7 |
| عمر بن سالم : كلمة التقديم : | 9 |
| انطوان المقدسى : قضايا الأدب وضرورة انتاجه : | 13 |
| ابن سالم عمر : تطور لغة الحوار فى القصة التونسية : | 89 |
| شيخة جمعة : مؤتمرات أدباء العرب والتيارات المعبرة عنها فى الأدب الحديث | 139 |
| الشاوش الحبيب : من الأشكال الادبية القديمة : الحكاية والخبر | 193 |
| صمود حمادى : ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب | 213 |
| طرشونة محمود : الأدب الأبيض أو درجات التعبير فى الادب العربى القديم | 239 |
| - الطرابلسى محمد الهادى : مظاهر التفكير فى الاسلوب عند العرب ... | 255 |
| مرزوقى ريفاض : تطور المقاومة فى الأدب العربى شكلا ومضمونا | 299 |
| المجلوب البشير : تحليل نقدى لمفهوم النثر الفنى عند القدامى : | 337 |
| السدى عبد السلام : مساهمة الألسنية فى تحديد الأسلوب الأدبى : .. | 459 |

كلمة الافتتاح

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

على بركة الله افتتح هذا الملتقى للدب العربى

ويسعدنى بادىء ذى بدىء ان ارحب بكم جميعا وان اشكركم على تقبلكم دعوتنا والحضور معنا فى هذه الايام التى سنحاول اثناءها ان نقف عند بعض القضايا الجوهرية للدب العربى . وهذه الندوة نتيجة عمل مشترك تواصل طيلة سنوات ثلاث وحاولنا فى اطار جامعى ، فى اطار الزمالة وفى اطار العمل العلمى الجدى ان نجد شيئا ما من طرق بحثنا للدب العربى . وهذه الاعمال تمثل عربونا لما يقوم به مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية حتى يكون فى خدمة الثقافة العربية فى شتى ميادينها المختلفة ولا بالاقتصاد على البعض منها . وارىد ان اشكر كل من ساعم فى تنشيط قسم الآداب العربية والادبية والجمالية وبذل فى ذلك مجهودا اعتبره شخصا انطلاقة جديدة للبحث فى هذا الميدان وهناك من لا يؤمن بان البحث الادبى قد يكون بحثا علميا . والذى اثبتناه وسنثبته فى هذه الايام هو ان العلم لا يقتصر على العلوم الصحيحة بل نعتقد ان البحث العلمى بميزاته وباختصاصاته يجب ان ينطبق ايضا على القضايا الادبية . لنا تراث ولنا تقاليد ولنا ايضا اهداف نريد ان نربط بينها . ونحن نعمل فى شتى ميادين التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ولكن كثيرا ما ننسى ان الادب ايضا له دور فعال فى تنمية الشخصية الجماعية وانه لا يمكن ان تكون تنمية شاملة دون ان

تكون تنمية ادبية وهذه التنمية الادبية تفرض علينا ان نخرج بالادب من طور تلقائي الى طور علمي جامعي ينظر فيه الى القضايا حسب طرق جديدة .
فنبنى ثقافتنا على صرح عصرى يتماشى مع مالنا من رصيد وراثته ومع مالنا ايضا من طاقات خلاقة يجب تفجيرها . وای مكان يمكن ان تفجر فيه الطاقات الخلاقة سوى المكان الجامعي الذي حاولنا تكوينه في اطار قسم الدراسات الادبية والجمالية لنوفر للجامعيين اطارا لائقا وفرصا متعددة . واعتقد ان الزملاء استجابوا الى هذه الدعوة وكونوا لنا في ظرف سنوات قليلة رصيذا يمكن لنا ان نفتخر به واليوم نجتمع لنناقش هذا الرصيد لنخرج به الى العمومي ونتقدم به الى الجمهور حتى يكون حجرة متواضعة في بناء الثقافة العربية . وختاما اشكركم لتبليتكم دعوتنا واشكر كافة الزملاء الذين بذلوا هذا المجهود خدمة لهذه النهضة التي ندعو اليها .

والسلام عليكم

عبد الوهاب بوحدية

مدير مركز الدراسات والابحاث
الاقتصادية والاجتماعية

تقديم الندوة

هذه الندوة الموقودة لمعالجة قضايا الادب العربي هي ثمرة من ثمرات طموح اعضاء قسم الدراسات الادبية والجمالية منذ تاسيسه .

فقد راودت الفكرة الرئيس الاول للقسم الاستاذ المنجي الشملي ، ثم عمل بعد ذلك الزميل توفيق بكار على البدء في الاعداد لها وتحضيرها . واتمت هيئة القسم الحالية هذه السنة ضبط البرنامج واتمام الاجراءات . اما الدافع الذي جعلنا نسعى الى عقد مثل هذه الندوة فهو ، كما يتجلى من البحوث المقدمة ضمن البرنامج ، تحديد مكانة الادب العربي انتاجا وتقييما من التيارات النقدية المعاصرة ، واعطائه بالتالي المنزلة التي يستحقها في برامج التدريس والبحث .

وقد عمل قسم الدراسات الادبية في السنة الفارطة على تحقيق جزء من هذا الطموح ، تمثل في عقد ندوة داخلية في مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية ، خصص قسمها الاول لشرح وتبسيط النظريات النقدية الحديثة ، وخصص الثاني لمحاولة تطبيق هذه النظريات على نماذج من النصوص العربية المختارة .

وكانت غايتنا من وراء ذلك هي معرفة مدى ملائمة المدارس النقدية المستحدثة ، وتحليلاتها واستنتاجاتها ، لاهية الادب العربي ، ووسائله ومستوياته الفنية والجمالية المختلفة .

وقد اثارت هذه الندوة الاولى مناقشات وردود فعل دلت على اهتمام الجميع ، من اساتذة وبعاثين وطلبة ، بمثل هذه القضايا الجوهرية المطروقة . وحلول ، كل حسب اختصاصه ومنهاجه ، ان يدلى بالملاحظات والاقتراحات التي رآها ضرورية في عملية الشرح والاختيار .

وابرزت الآراء فى اتجاهها العام رغبة اكيدة فى بحث هذه القضايا على مستوى اشمل وأعم ، وبطريقة موضوعية كفيه بتحقيق الامل فى بحث سنة نقدية تونسية جديرة بادبنا الشرى ومستجيبة للاديتنا الثقافية المتميزة .

وقد راعينا عند وضعنا لبرنامج هذه السنة ان نعطي للقديم من النظريات نفس الاهمية التى نعطيها للنظريات المستحدثة . وعلى ضوء التحليلات التى ستقدم ، لهذه ولتلك ، وعلى ضوء النماذج التى ستشرح ، فاننا نأمل ان نتضح امامنا معالم الطريق ، وان نجد من انفسنا ، وباعانة زملائنا فى الاقسام والمراكز الاخرى ، المنظر الذى يكفينا مؤونة الاجترار ، ويريحنا من عمليات الاقتباس والتبني .

الكتابة الادبية فى عصرنا قد تطورت بحكم الاطلاع والتبادل والتلاقح ، وبحكم ارتقاء الانواع . واخذ الادباء فى عالمنا العربى يشقون طريق التجديد ، يستهويهم الابداع والتغيير ، وتدفعهم مواكبة الآداب العالمية الى استعمال وسائل فنية ، واشكال وادوات دخيلة ، تعودنا مثلها فى ادبنا من قبل .

فهل يمكننا ، والحال هذه ، ان تظل نظرتنا النقدية ، وطريقتنا فى الشرح والتطبيق ، تقليدية تراثية ؟

الانواع تبدلت ، والفنون تطورت . الادب الجميل لم يعد منحصر فى القطعة من السهل الممتنع ، ولا فى البيت الرائع من القصيد .

الكلمة الحق لم تعد قصرا على الخطب الرنانة والامثال السائرة . البيان الرائع لا يتوقف فقط على جوامع الكلم ومعجزات التنزيل .

الادب اليوم ليس وحيا مقدسا ولا الهاما . الادب اليوم لم يعد قصرا على الامراء ولا وقفا على الخاصة .

الادب فى هذا العصر اصبح بضاعة استهلاك يومية . الادب اصبح صناعة ، واصبح كباد الكتاب اليوم من المحترفين ، كل فى النوع الذى اختص به وتفنن فيه .

فلا منووحة اذن من ان نعيد النظر فى عقائدنا الادبية ، وان نغير بالتالى مفاهيمنا النقدية المتوارثة .

ان من ينظر الى نص من النصوص المستحدثة بعقلية تراثية ، لن تحصل به هذه النظرة الا الى الرفض ، رفض النص ورفض صاحبه بالتبعية . والرفض

فى هذا المجال خوف وعجز : خوف من مجابهة الواقع الادبى ، وعجز عن التفاعل معه ومع متطلبات التعبير المتجددة فى هذا العصر .

ولذا ترانا نحاول بعقد مثل هذه الندوات ، وعن طريق البحوث والدراسات التى نبرمجها كل سنة ، ان نصل الى تطوير المفهوم النقدى فى بلادنا .

وقد حددنا للوصول الى هذه الغاية المراحل التالية :

- (١) اعادة تقييم النظريات النقدية عند العرب القدامى للاستفادة مما يصلح لنا منها الآن .

- (٢) شرح وتبسيط النظريات الاجنبية فى هذا المجال ، مع ضبط المصطلحات المستعملة وتعريبها . وقد بدأ القسم فى وضع معجم لها .

- (٣) استغلال تجارب الآخرين على اختلاف مناهجهم وجنسياتهم فى عمليات التحليل والتنظير .

- (٤) تركيز البحوث النقدية على الاشكال الادبية ، وابرار الاختلافات الطارئة على تطور الفنون ، وتعدد مضامينها وادواتها البيانية .

- (٥) اعطاء نماذج متعددة من التحليل النوعى المنهجي للأثار الادبية ، قديمها وحديثها ، قصد فسح المجال الاختيارى للزملاء .

- (٦) العمل على نشر هذه النماذج لكى يستفيد منها كل دارس او مطالع .

- (٧) الدعوة الى تنسيق الجهود بين الاقسام ومراكز البحث ، قصد توحيد المصطلحات والمناهج ، وقصد تبادل الخبرات والتشارك فى الدراسات .

ونرجو ، فى النهاية ، ان تكون هذه النواة بادرة لتركيز سنة التلاقى بيننا وبين المهتمين بشؤون الادب شرقا وغربا ، وان تجد لدى المسؤولين مختلف الاقطار اهتماما يزيد هذا التلاقى زكاء ونماء .

والسلام .

رئيس قسم الدراسات الادبية

عمر ابن سالم

قَضَائِي الْأَرْبَابِ

وَضُرُورَةُ الْإِنْسَانِ

لِنُظْمِ مَقَرِّي

الادب رصيد لا حاجة ، فائض لا كفاف ، حرية لا ضرورة ، وفي لغة
ارسطو صورة لا هيولى وفعل لا قوة أو تلقى .

ونحن ، اليوم ، شعب يستيقظ - منذ قرن ونصف ما يزال يستيقظ -
ويجد ذاته خلو اليدين ، أعزل في معركة هي معركة الوجود واللاوجود .
حتى لكأننا اضعنا صورتنا ، تارة نريد اعادتها وطورا استبدالها بغيرها .
لا تقل لنا تراث ضخم فقد علقناه ، منذ زمن طويل علقناه ، فرغناه من كل
محتوى وجمدناه . ورحنا نتقي به ونتباكى عليه . واليوم ، مع الاجيال الجديدة
لدفنه بدون دموع . لا لاننا تعلمنا لغات اجنبية ورحنا نتبنى منظوراتها ،
او جهلناها وأخذنا نقلد الموروث - الفريقان سيان - بل لاننا بددنا ما نملك
ولم نملك ما ليس لنا . ادركنا المنعطف التاريخي ، منعطف الحدائة ونحن فى
نقطة الصفر ، فلا نحن ما كنا عليه ، ولا صرنا الى ما يجب أن نكون اليه .

زمن الشح

فالسؤال الذى يطرحه اليوم كل كاتب وكل من يتتبع نمو الفعالية الادبية
هو التالى : هل بدأنا بتكوين رصيد جديد يساير تطورنا الاجتماعى والسياسى
والاقتصادى - ايا كان - ويسعفه اذ يقول ؟ هل بدأنا بانشاء صورة جديدة
للانسان العربى تستعيد القديمة وتربطنا بها - بتاريخنا - فتجعل من الماضى
مستقبلا ؟ وهذا هو المطلوب لانسخ هذا او محاكاة ذلك ؟

بمعنى ما نعم ، فقد حقق الادب العربى منذ حوالى الثلاثينيات تقدما
ملموسا يجب الا نتجاهله وكون تراثا لا يستهان به . وسأعود على هذا الجانب
من الموضوع عندمالقى نظرة سريعة على ادبنا الجديد فى بداياته الواعدة .
ومن جهة اخرى : كلا ، اذ الكاتب ، بالمعنى الاعم للكلمة ، ما يزال فى

موقع الاحراج ، بالنسبة للجماعة التى لم تتعرف بعد اليه فتمنحه وجودا
يمكنه من ممارسة فعاليته ، وايضا بالنسبة للسياسى الذى ما يزال حذرا منه
اليوم كما فى الماضى القريب والبعيد ، وربما اليوم اكثر من الماضى ، بحيث

ان فعل الانتاج الادبى لا يجد له مرتكزا فى اى من مجالات الوجود العربى .

ان مشكلة العربى ، وكما صاغها هو ، هى تبني الحداثة ، ويقصدون بالكلمة الآلة وعلى وجه الدقة التصنيع او ادخال الحضارة التكنولوجية على جماعة ما يزال شطر كبير من افرادها فى مرحلة البداوة وما تزال مهيمنة على الكل العلائق العشائرية بأشكال مختلفة كالانتماءات الاسروية والطائفية والشخصية .

فهو مطلب حق لا مرأ فيه ،

اذ انه يحقق للجماعة التقدم الذى ينقلها يوما الى مصاف الامم المصنعة ، والتنمية التى تضمن للانسان ، فردا وشعبا ، الغذاء والمأوى والدفع ... فالحد الاوى اللائق بكرامته .

مطلب حق ،

فالاعتمادات ترصد جلها للمشاريع الصناعية والزراعية والخدمات ، لتأهيل العمال والفلاحين لشق الطرقات وبناء المساكن وتعمير مدن افقرها الاستعمار ومر بها ، فى حين يؤجل امر الاهتمام بوزارة كوزارة الثقافة مثلا - وحيث وجدت - الى اجل غير مسمى . والجامعات يعنى فيها بالكليات المدعوة خطأ عملية كالهندسة ومعاهد الكيمياء والرياضيات والطب وغيرها . فى حين يحشر الطلاب فى الكليات المدعوة ايضا خطأ نظرية كالأداب والعلوم الانسانية والتربية وغيرها . يحشرون باعداد هائلة فلا ينظر بأمرهم الا حين انتسابهم وحين تخرجهم .

مطلب حق ،

اذ أقره وسلم به بدون قيد او شرط قادة الرأى العام ، المثقفون قبل السياسيين ، والادباء قبل الاقتصاديين والمدرسون قبل الرأى العام الذى كونه .

وبعد فان خيار الامم الفقيرة وحيد الحد ، وعليها ان تختار سياسة الرغيف وهمومه .

زمن الحاجات ... زمن الشح ..

كان لى صديق ترجم لثلاثين سنة خلت رواية معروفة لكاتب معروف ،
واذ باع الكتاب للناسر بخمس وتسعين من الفضة السورية ، أتاانا الى المقهى
فى اليوم التالى ووجهه يطفح حبورا ليعلن بصوت جهورى : فى جيبى الان
مائة وخمس وثلاثون صحن حمص (على اعتبار ان الصحن بثلاثة ارباع الليرة)
يرصع زيت الزيتون كلا منها بنوره وعليها البهارات تستثير شهيتك ، والى
جانب الصحن رغيف وقطعة بصل .

قالوا : حياك الله .

وكان الرجل ادبيا له ماله من موهبة .

واذا كان متماسكا مع ذاته ، اصبح بعد ان بدل مهنته مرارا ، تاجرا مكنته
تجارته من ان يربى اولاده . وتوفى وهو على رأس عمله وشيخ بالاحترام
والاجلال .

ولا عجب أ فالجماعة العربية تنكر الاديب وتنكر له حتى يتوارى .
وعندها تتضنى بنضاله - نضالها - المفقود وبأمجاده - امجاده - المضاعة .
ذلكم هو الزمن الفقير : اذ ينكفى الفرد على حاجاته .

وتلك هى علامته : اذ تفقد القيمة . فيصبح بالامكان - ومن الضروري -
تقدير الموجودات (بما فيها الانسان وأدبه) كما تقدر السلع فى السوق
التجارية ، اى بأثمانها . فالانسان عوزه ، وفعله هو المردود يسد الفراغات
فيجب ان يتعادل الطرفان - باى ثمن كان يجب ان يتعادلا - كى تستقيم
المعادلة ، وان يحسب فى كل عملية - قل فى كل صفقة - الربح والخسارة
كى نصل الى التوازن .

والزمن الفقير خسيس يضمن على الاديب بقوته . اذ السماء توصد
منافذها فلا تطر ، والاشجار يجف نسفها فلا تثمر ، والشمس تحجب نورها
فالظلمة فى كل مكان . والجوع يقرع على الابواب ، جوع الجسد للاكل
ولحرارة الجسد الآخر . فكل انسان يسعى الى رزقه . ولم لا يكون الادب
نمطا من انماط الحصول على الرزق ؟ وفى الزمن الخسيس يستحيل الخلق
وابداع الاخلاق مجموعة مواضع ، العرف يقرها ويقررها ويسهر على
الا تحيد عنها قيد انملة . فالفرح - فرح الخلق - لذة ، والادب انتاج يقلب
عليه الوجه السلمي ، وكل سلعة للاستهلاك ، وكل استهلاك أنى ايا كانت
مدته .

والزمن الفقير آنى لا فائض فيه عن ذاته ، فهو بدون مستقبل او كأن
مستقبله - وهذا هو الواقع - قد رد الى الآن : آن الانتاج والاستهلاك يخضع ،
فى احسن الحالات للتخطيط والتنهيج الرياضيين لا لحرية الابداع التى
تشق امام الاديب الافق الاوسع والمضى الابد ، فالحرية مرهونة تقيدتها
الاحتياجات الاجتماعية ، والرؤيا محدودة النظر قصيرة النفس او قل :
مخنوقة . والادب فى الفسحة الاضيق والموقع الاعسر ،

... الموقع الضحل

تلك مرحلتنا التاريخية :

اذ الخيار فى الجماعات الفقيرة ، خطى الاتجاه . وقد اختارت كلها
الريغيف ، سياسة وهما وعليها ان تنظم ذاتها بحيث يحصل كل فرد من
افرادها ، منه ، على الحد الادنى مما هو حقه .

كثيرون من الادباء ضحوا ويضحون كى يكون ثمة أدب وهؤلاء امل
المستقبل ،

وغيرهم كثيرون جعلوا من الادب تجارة . ولا لوم عليهم ، اذ على المرء
فى الزمن الخسيس أن يستمر فى البقاء .

والواقع - واقع الانسان - مزيج من الاثنين : من كرم النفس وشعها ،
مزيج تختلف نسبه ويبقى هو هو .

ولولا معركة خاضها الشعب البارحة ، فى كل اقطار العروبة وامصارها
ليتحرر من استعمار لثيم ، ويخوضها اليوم ليرسخ هذا الاستقلال ويضمن
حيزه ،

لولا الثورة الفلسطينية التى بلورت الثورات العربية وجمعتها حولها ،
ورسمت لها الهدف ، ووضعت العرب اجمع بعد نكسة حزيران وحرب تشرين
التحريرية امام الخيار الاكبر (وجود او لا وجود) ،

لولا المعركة الثالثة التى نخوضها اليوم بعد فتنة لبنان ، اقصد حركة
تنظيم كل قطر لذاته تنظيما يمكنه من ان يحقق وحدته الذاتية تمهيدا للوحدة
الكبرى .

لولا هذه المعارك الجذرية التي جددت وتجدد الشعر العربي وتمهد
لنشوء رواية وقصة عربيتين ، وفجرت ادب العودة وادخلت على وجودنا
المتخلف ايقاع العصر وحساسيته وفتحت وفتحت امامنا الفسحة الاوسع ،
وامكان الرؤيا الاشمل .

لولاها ،

لكان ادبنا - ووجودنا - ميثوسا منها .

بقى ان تعود الثقة الى الاديب ،

بقى ان تتغير نظرة الجماعة الى الادب ، هذه النظرة التي ما تزال اليوم
على ما كانت عليه لثلاثين سنة خلت عندما كان يترجم صديقي المرحوم ،
بقيت المعركة الاصعب ، والاشق والاطول ، وعلينا أن نخوضها بالوسائل
الممكنة والمتنعة ، كي يكون ثمة أدب .

بالغبز وحده يحيا الانسان

ان الجماعة العربية ، نظرا وعملا ، لدى سياسيتها ومثقفها ، في
شعورها ولا شعورها ، كانت ، منذ ان ابتليت بالتخلف وما تزال ، وستبقى
الى ان يفتح الله عليها ،

أجل كانت وما تزال وستبقى لزمن طويل على ما يبدو ، تصنف أفرادها
وترتيبهم تبعا لموقع كل منهم من عملية الانتاج ، وعلى الضبط تبعا للوجاهة
وللمردود . والوجاهة نمط غير مباشر من انماط المردود .

فالراعى ينتج لبنا ولحما ،

والفلاح ، قمحا وشعيرا وفواكه وخضارا وأرزا ، والارض بترولا ومعادن
وفلزات شتى .

والعامل ، سكرا واسمنتا وحديدا وثيابا صوفية وقطنية وسلعا اخرى ،
وعما قريب ، ان شاء الله ، مولدات للطاقة واجهزة الكترونية ودمى
اتوماتية ، والبهار ، ملحاً واسماكاً واغذية متنوعة ،

والمهندس يعمر المدن ويبني سدودا ومسكن ويعبد الطرق ،

والطبيب ينتج المرض والصحة ويداوى قلبا لا دواء له

والاقتصادى يحسب المردود ويخطط للمزيد منه ،

والتاجر ينتج على طريقته ، فهو يقرب البعيد من السلع ويبعد القريب منها . واذا ضارب وتلاعب بالاسعار ، كما يلعب الله تعالى بالاعمار ، فذنبه مغفور اذ انه يوفر لك وبأيسر السبل ما أنت بحاجة اليه .

والسياسى ينتج الحرب والسلم ، ويمكن يوما ان ينتج الوحدة ، الوحدة المنشودة ، دوما منشودة ، دوما مفقودة ، كما انتج التجزئة ، وينتج ايضا الاشتراكية واللا اشتراكية . ويقيم الحد بين القطاع العام والقطاع الخاص . ويتحدث باسم الشعب (يا شعب ، كم تحدثوا باسمك !) وله شؤون اخرى - وحده يعرفها - هي اخطر الشؤون .

كل هؤلاء ينتجون وانتاجهم يلبي حاجة وحاجات فهو ضرورى . فما الذى ينتجه الاديب ؟ رواية ، قصة ، ملحمة ، مسرحية ... واذا شئت طرفة ، فكاهة ، خبرا يصحك ويبكى ... انه يقول هموم الناس ، هو اجسهم ، مآسهم ، افراحهم واحزانهم ، هذه اكثر من تلك ، وايضا آلامهم ، توقعاتهم ... يقول ثم يمضى فى سبيله ، اذ علام هذا فى الوقت الحرج وفى زمن الشج ؟ اذ الجعاعة تقول له بصمتها وبكلامها وبكل وسائل التعبير المرهقة والجارحة : كل هذا يمكن تأجيله لزمان اكثر وفرة .

وفى الزمن الفقير يجب ان يكون المرء نافعا ، لا بل يجب ان يكون نفعه ملموسا . والاديب ليس من هذا فى شئ .

كل الذين ذكرت لهم وظائف يؤدونها ، وقد يؤدونها يوما بأمانة مطلقة ، على أية حال هى وظائف شرع لها القانون ونظم فعاليتها ، والعرف اقربها والعادة رسختها .

والمنظر او الايديولوجى وجدنا له بيننا مكانا ما .

وكذلك المضى والمغنية ، الرقص والراقصة ... والمهرج . اما الاديب فلا نعرف له مكانا ، ولهذا حشرناه فى وظائف اخرى ، فهو معلم او بيروقراطى من كل الانواع ، ومذيع ... وقد يكون محاسبا ، ولم لا ، فالمحاسبة وظيفة هامة . وفى احسن الحالات نجعل منه مدرسا فى ثانوية او استاذنا بكرسى او بدون كرسى فى الجامعة ، او صحفيا . اما وظيفته فيجب ان يقوم بها تبرعا ، خارج اوقات الدوام الرسمى الذى حدد ساعاته التشريع بدقة رياضية .

انه غير موجود .

اذ فى الزمن الفقير ، بالخبز وحده يحيا الانسان ،

... وبالبفتيك ايضا

... بالتكنولوجيا ايضا وايضا .

اما بالادب فلا ، لا ، الف مرة لا ، ولا ولا ،

ولا بالفكر والخيال والشعر ...

بل بالخبز وحده يحيا الانسان .

... وعلقتنا الادب

ما من عربى يتحدث اليك ، بمفرده ومن وجهة نظره الذاتية عن الادب الا ويشيد بقيمته ودوره العظيم فى تربية الامة والشعوب . بمفرده ؟ نعم ...
اما فى الجماعة - والجماعة هى حيث الفعل والانفعال - اما فى الموقع الاجتماعى والمنصب المسؤول ، فيجد ذاته ، رغم النوايا الطيبة واردة التبديل التى لا شك فيها مفلول اليمين لحد كبير ولحد كبير عاجزا عن القيام باجراء ينهض بالادب . اذ مفلول - وهذا ما يجب تكراره بلا ملل - لم تحد حتى الآن قيد انملة عن اعتقادها بان الخبز وحده اساسى ، وان الادب ترف .

... وهو حقبا ترف .

وتلك مأساة الاديب انه ينشد الترف انه وجد ترفا فى عالم العوز والعوز والترف ضدان . والضدان لا يجتمعان كما يعلمنا معلم المنطق ، اقصد ارسطو .
والموز حقوق .

الا ان الحس السليم والعامى والواقع والسياسة الواقعية بجانبه . اذ الادب كمالى ، والكمالى اكمالى ونحن بحاجة الى الاساسى .

فاذ يقول السياسى ، اذ يقول اهل الراى : القوم هناك يهبطون على سطح القمر ، وعما قريب ، ان شاء الله ، على سطح المريخ والكواكب الاخرى ، وايضا ربما من يدري ، على سطح خط من خطوط المجرة ، وهنا ما نزال تكافح امية ، نسبها يندى لها الجبين خجلا ، اذ يقولون هذا ، أقول : واقع - لا أمر - وحقيقة لا مرأ فيها . والحقيقة تصفع .
تلك مجيزة التقنية .

والاعجاز الآخر - معجزتنا ، تقص كل معجزة - اننا نعلن عن عزمنا
الاكيد والصادق - صادق ، أجل الا انه غير مؤكد - نعلن عن مكافحة الامية ،
ونرصد لهذا الغرض الاعتمادات الطائلة ، ونصرفها كلها والامية تتكاثر تكاثر
الجراثيم زرعت في حقل ملائم .

والامية آية التخلف ،

والتقنية آية الحداثة .

والتفاوت بينهما يديننا كلنا ، مثقفين وسياسيين ، اقتصاديين وأدباء ،
... يديننا جماعة وافرادا .

وعندها يطرح السؤال : اذا لم نكن قد تمكنا من تعلم تقنية هي من
ابسط التقنيات ومن ايسرها منالا فكيف نواجه ، شعبا وهيئة سياسية
(اذ لدينا من الاختصاصيين في التربية وشؤون الامية عدد لا يستهان به)
التحدى الكبير ، تحدى الحداثة .

قالوا : عندنا من الادب وهواته والمتفهمين به ما يفيض عن حاجتنا ، حتى
لكان الادب يقاس بحجمه وكمه ، وليس بالابداع المستمر للوجود ، حركة
ومعاني وجمالا .

قالوا هذا ، قلنا : فليكن .

قالوا : اذا فلنعلق الادب .

قلنا : علقناه ، منذ زمن طويل علقناه ،

... وصلبناه .

... وبقينا في المجال الآخر على ما كنا عليه .

قالوا : لفتنا لفة عواطف واخيلة (حتى لكان الادب تذويق كلام) ويجب
ان نبرهن على انها قادرة على استيعاب العلوم العصرية والتكنولوجيا
بنحت او اشتقاق الكلمات العربية الموازية لما يقابلها في اللغات الاجنبية
الاكثر تطورا .

- او تكون المسألة مسألة لغة ام مسألة انسان ومستواه وفكره ، مستقبليه
وموقعه من العالم ومن مرحلة تاريخية معينة ؟

... وكانت مشكلة التعريب ، كما صاغها العدد الاكبر من قادة الرأي العام الثقافي . وطلبنا من الجامعات العلمية - يقصدون اللغوية - منذ ايام المرحوم محمد كرد علي وغيره من كبار المجمعين ، ان يضعوا لنا المصطلحات المناسبة . وتتكاثر هذه الجامعات ، ثم تتكون هيئات متخصصة في التعريب ، وتعتقد لقاءات لهذا الغرض وندوات ، وتدبج المقالات وتلقى المحاضرات .

... ويصبح المصطلح عوس الجميع ، حتى كدنا نعتقد بأنه نقطة البدء في الانتقال من التخلف الى الحداثة .

والواقع ان هذه الهيئات ادت - جلها ان لم يكن كلها - مهمتها بأمانة . فمركز التعريب وضع مفاهيم ودراسات اغنت لغتنا ويسرت ، هي ومؤسسات الترجمة العديدة ، امر تدريس العلوم الطبيعية - واحيانا الانسانية - بلغة الامة . الا انها بقيت عند هذا الحد .

اذ فاتنا ان الآلة - حتى ولو كانت في حيازتك - تبقى ملك الذي يخترعها واليه ترتد ،

اذ نسينا ان اللغة ليست اصطلاحا بل هي كالانسان الذي ينطق بها ، واقع كلي ينمو كلا ويتردى كلا ، وفي هذا الاتفاق تصبح المسألة مسألة لغة .

قديما ، يوم التعريب الاول ، واجه اجدادنا الصعوبة - اياها - وفي غضون قرن ونيف ابتدعوا رصيذا ، لا من المصطلحات وحسب ، بل من ألوان الاداء جددت لغتنا كليا ومكنتهم بعد ذلك من وضع علم وفلسفة عربيتين ما نزال حتى الآن مقصرين عنهما . ولم يعلقوا ، يومها ، الادب بل طلبوا المزيد منه . وكان لهم هذا وذاك ، الادب والعلم . اما نحن - ورثتهم - فخسرنا الادب ولم يتوفر لنا بعد ثلاثة ارباع القرن تقريبا من الجهد المشكور ، حتى ولا بداية علم عربي ، اذ ما نزال ، وضمن حدود التأليف المدرسي ، عالة على الاجنبي نلخصه ، نقتبس منه واحيانا نشوّه .

واذ ميز اجدادنا بين الاصيل والدخيل في المفردات ، بين العربي والاعجمي في الاعراب والبيان ، دللوا على ان الاصطلاح ، وان كان ضروريا ، ليس اللغة ، وهو غريب عنها .

اذ هذه هي قدرة الانسان على الاحاطة بعالمه ونقله الى مستوى التعبير فالبيان ، اذ هي كالانسان ، توجد معه ، تولد بولادته ، تولد بكل ابعادها ووظائفها ، ومنها الادب والتقنية كما يولد عقلا وغرائز وخيالا وغيرها ،

اذ هي وجود ، وجود الانسان في العالم ، نمط من انماط الوجود ، ويقولون في جملة ما يقولون : التقنية هي التصنيع والتصنيع هو الذي يمكن البلاد الفقيرة من زيادة دخلها الاجمالي ، وبالتالي من رفع مستوى حياة افرادها ، ومن توفير الخدمات الطبية وغيرها لهم .

ولكن ما السبيل الى التقنية ؟

ما هي طريقنا الى الحضارة التكنولوجية ؟

اهي مسألة اقوال ... وتعييزات ؟

أم مسألة تخطيط ونظر بعيد الافق يرى الطاقات الانسانية ، لا في واقعها المباشر ، بل في آتيها حيث الامكان يستحيل وجودا ؟

اذ نحن ايضا في هذا الوطن العزيز ، ننتج التقنيين بعدد لا يستهان به ، منهم المهندس والطبيب .. والعالم وغيرهم . الا انهم الا انهم يهربون ، نتركهم يهربون - يا لهجرة الادمغة ! - يهربون لاننا لم نجد لهم مكانا بيننا ، وهم ، رغم الاختصاص ، متخلفون . ومن آيات التخلف ، ان المرء فيه اخصائيا كان ام غير اخصائي بحاجة الى من يدلّه على مكانه ، ويدبر امره رغم العلم الغزير .

وتصبح فينا ، عندئذ ، كلمة الناصري : « ومن له يعطى ويزاد ، ومن ليس له يؤخذ منه ما يظن انه له » .

وتلك مشكلة الخبير شبيهة بمشكلة رأس المال . جبان يتملكه الذعر عند اول صدمة فيذهب الى حيث المرتع الخصب ، ... الى حيث لا يرجعون .

وآية التخلف الكبرى - نقض كل آية - انه قصير النظر ، محدود الرؤية ، معدوم الافق والرؤيا وحيانا مكفوف .

فتصورات الفقراء فقيرة ،

وسياستهم احادية الخط ،

وكل ذلك باسم الواقع ، حتى لكان هذا هو الواقعية ، وليس كلية الانسان ، الانسان في التاريخ ، الانسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، يسير في التاريخ كلا ، وفي التاريخ يرتفع او يسقط بكل وجوده .

وجدت شعوب كثيرة بدون فلسفات . وعاشت شعوب كثيرة على تقنيات بدائية وعلوم أكثر بدائية . الا اننا لا نعرف شعبا بدون فن او ادب يقول مشاكله ، يرسم له صورته ، يكشف له عن دلالة وجوده . (1)

ويرتفع به عن مستوى الحيوان ،

ويهيئ به الى المغامرة ،

والحرية مغامرة الانسان .

ذنب الادب انه غير واقعي ، ولو غضب الواقعيون ، اذ في ثنايا كل ادب ، بعض من سرىالية .

وقد علمنا المعلم الثانى ان الواقع هو الكل وان الجزء تجريد (2) .

وذنب الاديب انه يرى ويزعج الذين لا يرون .

ولهذا علقناه .

المنعطف الحاسم

ومع ذلك فهذا الانسان المعزول ، المنبوذ ، أسقطوا وظيفته وحشروه فى شتى الوظائف ، قد نقل - شرع فى نقل - ادبنا وشعرنا - الشعر بالدرجة الاولى - من مرحلة الى اخرى ، أكاد اقول من البداوة الى الحداثة ، واقتصد من الكلام الى الكتابة .

وذلكم هو المنعطف الحاسم .

(1) كشف علماء ما قبل التاريخ ، وفجر التاريخ وعلماء الآثار ودعاة للتأمل من هذا القبيل . راجع على سبيل المثال دراسات لروا غوران التى أصبحت كلاسيكية ، وما كتب عن ماري وسومر واوغاريت وغيرها من الحواضر القديمة .

(2) اشارة الى هيجل بالنسبة الى ارسطو الذى أطلق عليه العرب اسم المعلم الاول .

اقتبس ، قلد ، نسخ ، شوه ، مرة وفق ومرات اخفق . الا انه خطأ
الخطوة ، قفز القفزة التي لا عودة عنها وعليها .

والادباء عندنا ، كما هو معلوم ، مذاهب شتى واتجاهات لا تحصى .
هذا ماركسي وذاك وجودي وغيره واقعي ورابع رمزي . منهم من يستلهم
الرومانسية وغيره الكلاسيكية وثالث السريالية . بعضهم يؤثرون برشت
على غيره في المسرح ، والبعض الآخر بلزاك في الرواية وكثيرون يقلدون
الحداثة الفرنسية - بخاصة في الشعر - مع انها لم تستكمل بعد شروط
وجودها . والعدد الاكبر يمازج بين العديد من التيارات ويخطط خبط عشواء .
ولا حاجة للاسهاب في تعداد المقولات والنماذج ، (فان هي الا اسماء سميتوها
انتم وآباؤكم ما انزل الله بها من سلطان) . اذ لا مقابل لها في تراثنا ولا
في واقعنا الراهن ، فهي غائمة وستبقى كذلك .

وينسون ، وننسى هذه الحقيقة وهي ان الادب - قل فن التعبير
باطلاق المعنى - وان كان مسرحا لصراع الايديولوجيات كلها ، وان كان يمكن
ان يوظف - وقد وظف وسوف يوظف - لحساب اليسار او اليمين ، وان
كانت جذوره الاولى في المجتمع وطبقاته حيث يتجسد ويحقق ذاته ، وينتشر ،
وان كانت جذوره الابعد في الجسد واندفاعاته الشهوية ، فهو كالاقتصاد
والسياسة وغيرها من الفعاليات ذات الكيان الذاتي ، تتفاعل مع بقية مكونات
الوجود الانساني وابعاده وتبقى مستقلة في نظامها ونموها . فيجب اذن ان
يتكون الادب في وجوده ، وبعدها نرى مآله في التاريخ والمجتمع والجسد ،
او ما اذا كان حقق غرضه ام لا . وتعبير آخر علينا ان نعتبر ادبا ما - وكذلك
الاديب - من منظوره الخاص - قصده - ثم نقول ما اذا كان حقق غرضه الذاتي
والاجتماعي ام لا ، ما اذا كان يستجيب لوضع تاريخي وانساني ، ويحجب
عن مشكلاته ام لا . اذ الواقع ليس في وقائعته بل في دلالاته المستقبلية .

والادباء عندنا ، الى ذلك ، على غرار وطننا الحبيب في اقطاره وامصاره
وبناه الاجتماعية صغيرها وكبيرها ، وحدات موندانية شبيهة لحد بعيد
بموندادات لايبنتز لا نوافذ لكل منها ، منها يطل على الآخر . فكل اديب قائم
بذاته ، لا ند له يكاد يكون كلية الاداب العربي في زمانه ، وان تواضع
جمل بعضهم يسировون في ركابه ورمى البعض الآخر في الظلمات البرانية .
وقد يؤلف بعضهم (شلة) على حد تعبيرهم لمصلحة ما . فاذا زالت هذه
انفرط العقد وتفرق الاحباب . ويكاد يكون من الطبيعي ، في مثل هذا الوضع

ان يتشائموا ويتناذبوا وان يلصق بعضهم البعض الآخر اثناع التهم ، ومن الطبيعي ايضا ان تسقط قضيتهم ، اذ انهم ، ان لم يتحدوا في مواجهة الجماعة فسيقون هامشيين الى ما شاء الله .

وذلك ايضا شأن السياسيين والاقتصاديين وغيرهم .
فالتجزئة والانطواء على الذات من آيات التخلف ومن معجزاته ، نقض كل آية وكل معجزة .

كذا نحن العرب منذ اقدم العصور والى ان نغير ما بانفسنا فيفتح الله علينا : يحاصرنا العدو فنتحد ونربح الحرب التحريرية . ويزول الخطر - آنيا - فنعود ، كل منا ، فرادى وجماعات ، الى نزواته واهدافه . فاليسار مؤقت واليمين مؤقت . والاحزاب والشيع الى اجل . والاجل قريب .

ويتكون رغم هذا الوضع الذى يكاد يكون احراجيا ، ادب عربى غير الاول ، نيره الى حد يحاذى القطيعة معه ، والمغايرة فى مطلع كل تجديد .

فالرواية التى هى نوع مستحدث ثبتت وجودها بعد زهاء نصف قرن من التردد ، اذ انتقلت من التبشير الاخلاقى او الايديولوجى الى رصد الحياة المعاصرة وتقطيعها تبعا لمفاصلها والكشف عن ثغراتها واعطائها دلالة انسانية (3) .

وكذلك القصة القصيرة - القصيرة جدا - التى تحتل اليوم مكان الصدارة لدى كتابنا لايجازها وسرعة انجازها على ما يبدو ، فقد استقلت عما يقابلها عند الامم الاخرى وكونت لذاتها لسانا خاصا ورموزا مبتكرة وطدت اصلتها (4) .

وفن السرد الحديث ، وان كان يختلف عن القديم جذريا ، فقد يضاهيه احيانا فى اليجاز .

اما المسرح فهو ، وان كان ما يزال عالمة على الاجنبى ، فقد ربي جمهوره (وهذا شرط وجوده الاول) وانشأ مخرجيه وممثليه وصار له مؤلفون

(3) مثلا نجيب محفوظ وحنا مينه والمسعودى والطيب صالح وجبرا ابراهيم جبرا ، وجمال الفيضاني وضياء الشرفاوى وحليم بركات وغيرهم .

(4) مثلا زكريا تامر ويوسف ادريس والمرحوم جورج سالم وغيرهم وغيرهم بعدد كبير جدا .

مختصون به (5) . وفي السنوات العشر الأخيرة على وجه التقريب ، بدأ يأخذ طابعا عربيا خالصا . والمسرح بعد فن كلى يحتاج الى تنسيق فعالية عدد كبير من الفنانين المختصين ، فلا يستقيم الا اذا استقامت كافة عناصره .

ويأتى الشعر ، من حيث وعى المنعطف التاريخي ، في المقام الاول . وهو ، اذ يتحرر بنسبة ما ان يتحرر من العروض الخليلي - قل : من ايقاع الحياة القديمة - يبتدع لوجودنا ايقاعات مبتكرة واحاسيس مستجدة ، وكلاهما يخرجنا من قوقعة الماضي . والشعر الحديث (بمعنى الحدائنة) وان كان يقطع بسرعة متزايدة صلته مع الموروث فهو يستند اليه ، اذ يجد فيه ، في صوره ومجازاته ، وفي ايقاعاته ايضا وكذلك في اخباره وفي التاريخ الذي رافقه ، مادة شعرية لا تنضب (6) .

وبعد فالمسألة ليست مسألة انواع ادبية ، فهذه ، وكما هو معلوم ، قد اختلط بعضها مع البعض الآخر في ادب الحدائنة ، وقد يكون الزمان تخطاها ، وانما مسألة الانتقال من تاريخ الى تاريخ ، ومن عصر البعير والفرس الى عصر الطائرة والركبات الفضائية . وهو انتقال طالما توقعناه وانتظرناه ، وطال الانتظار الى حد بدأ معه اليأس يتسرب الى النفوس .

والانسان ابن زمانه ، ولكل زمان عظمته وبؤسه وابطاله وطييعته .
والاديب طليعة .

وقد بدأ يربح معركته ، بدأ قبل غيره بكثير .

أهي معركة القديم والحديث كما بدت بوادرها قبيل الثلاثينات ؟ (7) لا اعتقد ، اذ لكل مرحلة قديمها يعز على المرء اسقاطه ، وجديدها علينا ان نتبناه . وانما هي معركة الانتقال من الكلام الى الكتابة ، او الانتقال من

(5) على سبيل المثال ايضا الطيب الملج ، الطيب الصديقي ، جلال الجوري ، الفريد فرج ، نجيب سرور ، سعد الله ونوس ، علي سالم ، نيمان عاشور وغيرهم .

(6) على سبيل المثال ايضا : يوسف الحال ادونيس ، محمود درويش ، سمدي يوسف ، محمد الماغوط انسى الحاج وفائز خضور وغيرهم .

(7) تجد بعض وقائع هذه المعركة في كتاب حديث الاربعة لطف حسين وكذلك بالنسبة للوجه الحديث للمعركة ، في كتاب جاك برك ، السن عروية في الزمن الراهن ، نشر غاليلس بياريس ص 268 وما على .

المسموع الى المرئى ، من المحفوظ عن ظهر قلب يتلى الى المسجل فى الكتاب
يقرأ ، او اذا شئت من المنقول الى المعقول .

والكتابة هي ، فى جانب من جوانبها ، العلائق الموضوعية عوضا عن
العلائق الشخصية ،

وعالم الانسان على مسؤولية الانسان

من الكلام الى الكتابة

ولم تكن المعركة سهلة

اذ لسان العرب كلام ،

والكلام عنوان اصالتهم والدليل اليها .

يتلى فيصفون ويخشعون ويصلون .

ينشد فيطربون ، ويحيون ، يحيون الوجود وكلى الوجود آيته الجمال
والكلم الجميل ،

ويلقى وتتملكهم الحماسة فالى الجهاد يذهبون .

امة افها الكلام ، فالكلام هو الفتح المبين .

ذلك كان الفجر الاول ،

وبعده ابتعد الكلام .

ليس الزمان والمكان هما اللذان باعدا بيننا وبينه . فالكلام دوما قريب
بعيد : قريب لانه وجد من اجلك ومعك يسير . بعيد اذ هو ذكر . والذكر
يتحدث من القديم الاقدم .

الذى باعد بيننا وبينه هو عجز الاحفاد عن تلقى ما كان الاجداد يسمعون .
... عجزنا عن الاصفاء .

اهو التخلف وخور الهمم ؟ بمعنى ما نعم . الا ان الانسان دوما مقصر
عن الكلام . وانما هو تبدل الزمان ودوافع الزمان وآفاقه وابعاده ومقاصده .
ودخولنا فى حضارة نظامها الحاجات ونحن معوزون .

وفسحة الحدانة صماء ، فيها يعملون ولا يتكلمون ، يعملون كما تعمل الآلة ، وينتجون ، ينتجون سلعا وسياسات وعلوما وايدولوجيات واشياء اخرى تباع وتشترى وبها يتاجرون . واذا اخرجوا رجعوا الى الخبير ، عنده الخبر اليقين ، يقيم لهم الحد بين النافع والضار ، بين السوى والمرضى بين المنتج وغير المنتج ،

ويقول لهم الخطأ والصواب ،

اذ هو المنتج ومقياس الانتاج ،

والناس يصنفون في مراتب ويقيمون كلا حسب درجة خبرته ، اقصد اختصاصه واجادة الاختصاص .

اذ الاختصاصي يلبي الحاجات ،

وعنده بالخبز يحيا الانسان :

عظمة الحدانة ، توفر الخبز - تريد ان توفر الخبز - لكل الناس ،

وبؤسها ، اذ ليس بالخبز وحده يحيا الانسان ،

والكلام ليس حاجة ،

ولا من عالم الضرورات .

والخبير يضع نماذج اجرائية ملزمة ، وفيها يستحيل النظر عملا والقول شيئا ، والمجرد محسوسا والمادة الخام سلعة تقايض مع غيرها وتستهلك .

اما الكلام فلا يزيد ولا ينقص ، ينمو بفعل قوته الذاتية ويبقى هو كما هو ، فلا يعد ولا يحصى ولا يعرف بالمردود ولا يقاس بأى مقياس ولا آخر ولا يستعاض عنه بغيره .

فان هو الا من فضل ربك ورحمة للعالمين .

مجانا اعطى ، مجانا ينقل ، ويؤخذ مجانا بدون استحقاق .

حرا تقبله ، حرا ترفضه ، فلا اكراه فيه ولا الزام .

والخبير ينطق بلغة الارقام والاحصاء والمعادلات والخطوط البيانية المتداخلة فلا يفهمه الا الاختصاصي .

اما الكلام وقد نطق عندهم بلسان عربى مبين ، فلا تنطبق عليه سمة التجريد ولا التشخيص . وهو جملة آيات كل منها عالم قائم بذاته وتتلاقى فى الافق الابدع . ولآية تحيل ، ومن متناهى الواقع تنتقل بك الا لا متناهى الوجود . فقبلك تعرف الى من تحيل ، الا ان عقلك يبقى عاجزا عن التحديد .
أجل كان لسان العرب كلاما صاغه الكلام .

فالشعر كلام ، وايضا الخطابة والحكم والخواطر وكذلك الخبر وكل ما ينقل .

والكلام يعاش فلا يصنف ولا يحلل بل يفهم مباشرة ،
... بالكلام

ويحفظ فى الصدور ،

ويتلى او يلقي بسلطان فحضوره هو العلم .

وهكذا يأخذه الاحفاد عن الاجداد ويعلمونه احفادهم فى سلسلة لم تنقطع حتى عندما اخذت الكتابة تحل محله .
فلم تكن ثمة مشكلة تواصل .

وعندما بدأ التدوين كان أكثره قد ضاع او شوهه الرواة . الا ان اكمله بقى على ما يبدو ، وبقيت فى كل الاحوال روحه تحيط بالعرب ، تهيمن عليهم وتعطى لوجودهم طابعه الفريد .
وذلك كان شأن الساميين بعامة .

وتراث هؤلاء الذى يرقى ، فيما يرون الى ابراهيم الخليل والى ما قبله بكثير فيما ثبت التاريخ ، هو الذى استعاده ورثتهم العرب وجعلوا منه دستور حياتهم .

والواقع ان الكلام كان من خصائص الحضارات الاولى ، لا لان الكتابة لم تكن معروفة ، فهذه سابقة على الكلام او ملازمة له . وقد نقلت الينا مخلفات ما قبل التاريخ واثائق كثيرة محفورة على الحجر رسما وحرفا ورمزا ونحتا مكنتنا من تصور فنونهم ومعتقداتهم ونظمهم وتقنياتهم وما الى ذلك مما نطلق عليه اليوم اسم حضارة . بل لان الانسان لم يكن بعد قد استقر مرة

ولكل مرة في المدينة وعرف الحياة المدنية بكل تعقيداتها ، واولوية الكتابة ملازمة لهذا وبخاصة للتنظيم المجتمعي (العلائق الموضوعية والانتماء للوحدة الاجتماعية ، فالمسؤولية امامها وامام القانون الصادر عنها) . ذلك ان الكتابة ، اذ تسجل وقائع الحياة الجماعية وواقعها ، بناها وأهدافها ، ما هي عليه وما يجب ان تصير اليه ، واذ تقيم الحد موضوعيا من حيث المبدأ بين الجائز والمنوع ، تقدم للانسان فردا وجماعة صورة عن وجوده هي منطلق للعمل ملزم . ومن المعلوم ان الحياة المدنية كانت في هذه الازمنة القديمة مؤقته . فما ان يبدأ الانسان بتوطيد اركانها حتى يأتي الزو فيعيد الناس الى حياة الحل والترحال .

ويوم بدأت الكتابة تعم كان افلاطون اول من انتبه الى الفارق النوعي بينها وبين الكلام ولخص رأيه في حوار الفدرس (8) وكان قد الملح اليه قبل ، وعاد عليه في الجمهورية وبخاصة في حواراته الاخيرة كالفلسطاني والثييتس وغيرها (9) .

فالكلام استذكار والكتابة ذاكرة . وعلى الضبط كما جاء في النص : الكتابة تفقد الانسان الذاكرة لتستعويض عنها بما نسميه اليوم عودة الذكريات. والذاكرة في لغة افلاطون هي ما اسميه حضور الانسان لعالمه وللوجود . الا ان هذا الحضور عند افلاطون كلي في حين انه بالنسبة اليانا ملازم لرؤية فهو قصدي (10)

وعن هذا ينتج الفرق الثاني وهو ان الكلام يقول الوجود او المطلق هو كما هو . اما الكتابة فاذ تصور الوجود على شطر منه تجعله نسبيا . والكلام ينطق بسلطان . والكتابة عمل مغفل . اذ للاول اب ووطن هما اللوغس وهذا ينتمي الى الخير فهو اصيل لا يتبدل . اما الثانية فهجينة لا نسب لها ولا هوية ، وبوسعك ان تتلاعب بها كما تشاء وان تنقلها من سياق الى آخر .

(8) حوار الفدرس 274 ج 1 وما يلي . راجع دراسة جاك دريدا : *صيدليات افلاطون في كتاب نشر البلاد* نشر سوى بباريس . وقد استعنت بها دون ان اتقيد بتناجها لانها وضعت من وجهة نظر فلسفة جاك دريدا .

(9) راجع هذين الحوارين وغيرها من محاورات افلاطون الاخيرة في ترجمة الاب فؤاد جرجي بربادرة عن اليونانية ونشر وزارة الثقافة بدمشق .

(10) هذا الفرق الاساسي ذكره دريدا الا انه تمسها مع فلسفته لم يصره ما يستحقه من اهمية مع انه واحد من مفاتيح فكر افلاطون ومنه تشرق بقية الفوارق .

الكلام عفوى طبيعى ، والكتابة تقنية او مركب صيدلانى ، وعلى غرار العقاقير ، فى آن ، واحد ، سم وترياق ، داء ودواء ، سحر وصناعة (11)

الكلام علم ، هو العلم ، والكتابة هى اللاحقية .

الكلام موجود حتى له كثافة الاحياء وينمو بفعل قوته الذاتية ،
والكتابة تنتج طبائع زائفة بوسعك ان تصطنع منها ما تشاء .

هذه الادانة للكتابة وترجيح الكلام عليها تلخص مرحلة تاريخية كاملة كان السفسطائيون وافلاطون المحافظ ذاته وارسطو من بعده قد انهوها عند ما كان مركز الثقل السياسى ينتقل مع الاسكندر المكدونى من بلاد الاغريق ومن عاصمتهم (اثينا) اذ ذاك الى بلدان اخرى والى عواصم جديدة . الا انه من جانب آخر ييشر بمرحلة تاريخية اخرى باشرها هؤلاء المفكرون انفسهم ووضعوا مقاهيمها ومقولاتها ومناهجها واسسها وهى التى ستؤدى يوما الى الحضارة التكنولوجية التى نحن عليها الآن . اذ ليس من قبيل الصدفة وحدها ان جعل افلاطون ، فى النص ذاته ، نشوء الكتابة ملازما لظهور اللهو (النرد) والعلم (الحساب والعدد والهندسة والفلك) . واقول ايضا ان افلاطون الذى يأسف هنا على الحوار السقراطى وعلى الصلة المباشرة التى يقيمها مع الناس ، ويودعها - هو الذى جعل من هذا الحوار دياكتيكا اى منهجا يؤدى الى العلم ويقصد الفلسفة التى منها اشتقت العلوم والىها ترتد وهى التى تؤسسها (12)

من اللوغس الى البراكسيس

او الكتابة والتكنولوجيا

وتعود المسألة ذاتها على ليالى الثورة الصناعية التى ستسير بالانسان فى خط مستقيم - او يكاد - نحو الحضارة التكنولوجية ونحو سيطرة التقنى . وتعود معها مسألة اخرى محاذية لها كان افلاطون ايضا قد رآها وناقشها

- (11) هذا الجانب من الموضوع هو الذى يشدد عليه جاك دويدا فى الدراسة المذكورة لينتقل منها الى عرض فلسفته فى كتب اخرى .

(12) كلمة (فلسفة) وكلمة علم (بمعنى العلم الكلى أو الهجلى) مترادفتان فى لغة افلاطون وارسطو .

مطلولا ولم يصل فيها اذ ذاك الى اية نتيجة ، هي مسألة ما اذا كان ثمة لغة طبيعية (من طبيعة الاشياء تعكسها وتقولها بأمانة) ام لا (13) .
تعود مع روسو .

فالانسان يصفى صلته المباشرة - اذا كان ثمة صلة مباشرة - بالطبيعة لينتقل الى علاقة جديدة معها ، حيث كل شيء يمكن ان يصنع ويصطنع وحيث صارت ضرورية انسنة الطبيعة وطبعة الانسان (ترسيخ جذوره في الطبيعة) كما يرى كارل ماركس (14) .

وهذا يدل ، ان دل ، على ان الانقسام بين الكلام والكتابة (مسألة روسو) وبين الانسان والطبيعة (مسألة ماركس) قد بدأ يبلغ حده الاقصى ، ويدل ايضا ، وبالمناسبة ، على ان الاداة التعبيرية - ادبا كانت ام فكرا والفارق بين الاثنين في الدرجة لا في الطبيعة - لا تعكس الواقع وحسب ، بل وبالدرجة الاولى تراه وتقله . واذا تراه لا تدل على وقائعيته وحسب بل على امكاناته المستقبلية (والتعبير رؤية) . واذا تقله تجعل بالقول المستقبل حاضرا فيها البيان . وفي هذا الصلة الادق بين النظر والعمل .

وبعد وكما هو معروف فان عصر روسو هو عصر التنوير (السير على مدى نور العقل) الذي مهد للثورة البورجوازية ، ثورة المدينة على بقايا الاقطاع الذي كان ما يزال قائما فيها ،
وبدء الطريق الى الحداثة .

فالمشكلة المطروحة اذ ذاك فيما يتعلق بموضوعنا هي مشكلة المدينة والحياة المدنية اى اعادة تنظيم الجماعة ، او تحويل هذه الى مجتمع متمركز حول المدينة . وايضا وفي الخط ذاته مشكلة الدولة البيروقراطية (دولة الدواوين حيث تكتب مصائر البشر من حيث هم جماعة وتنجز) بشر بها ارسطو في السياسيات (15) . وشرع لها روسو في العقد الاجتماعي واكمل

(13) حوار الكراتيلوس .

(14) المخطوطات الباريسية او مخطوطات 1844 راجع هذا الكتاب في ترجمة الياس مرقص نشر وزارة الثقافة بدمشق .

(15) لهذا الكتاب ترجمة جيدة وضعها الاب فؤاد جرجي بربارة ونشرت في بيروت بمساعدة اليونسكو .

صورتها مجل في مبادئ فلسفة الحق (16) . ومن ثم نقضها - والنقيض ملازم لنقيضه - كارل ماركس ، نقضها باسم الحرية في مقابل مستلزمات التنظيم المجتمعي .

والدولة التي تلخص مفهوم المجتمع اذ تعقلن الجماعة - وهذا هو الجانب الاهم في سياسيات ارسطو ، الدولة هذه عرفها ماكس فيبر في عبارة اصبحت كلاسيكية بانها « مشروعية العنف » . فالاشكالي اذ ذاك - واليوم ايضا - هو الحرية التي برزت مشكلة منذ ديكرت ولوك اى مع مطلع العصور الحديثة.

في مناخ عصر التنوير هذا ، بدأ التمييز بين ما كانوا يسمونه الطبيعة والمدينة ونسبوه اليوم الطبيعية والثقافة ، وفيه عارض روسو بين الكلام والكتابة :

الاول طبيعي (في لفتنا اصيل) في الانسان يصدر عفويا عن الشعب الذي هو سيد الكلام . والثانية تذييل ، وازافة زائدة . فالابجدية من شأن الامم المتقدمة كما يقول روسو . وكل منهما يلبي حاجات غير التي يلبيها الآخر .

الاول كما يقول جاك دريدا معلقا على روسو ، هو اللسان حرا . وحرية اللسان في حين ان الثانية لغة عبدة ، اذ انها ملازمة للقسر الذي يمارسه المجتمع على الفرد ، وبالتالي للعنف ، ولا توجد حرية الا حيث يمكن للانسان ان يفهم من قبل الشعب مجتمعا .

الاول يصدر عن انفعالات الفكر (الحالات النفسية) ويعبر عنها ويصورها فهو بليغ . والثانية تصور ثان يحصل بنتيجة المعقولة التحليلية (فهي ملازمة للسياسة وللتنظيم المجتمعي للجماعة) اذ ترد الأصوات الى العناصر المكونة لها والتي هي مفاصلها فهي متراخية باردة تضع الدقة محل التعبير وتضعف نبرتها بنسبة ابتعادها عن الاصل وتقدم المدنية والابتعاد عن الطبيعة . فالكتابة تردى الكلام وانحطاطه وفساد اللغة هو فساد السياسة .

والفرق الرابع والاهم (الا انه ليس الاخير) هو ان الكلام حضور الانسان (اولا حضوره) لذاته ولعالمه في حين ان الكتابة هي محاولة الانسان لاستعادة ذلك بالرموز او بالوسيط الذي هو الرمز . فالمجتمع ، لهذا ، ليس طبيعيا وكذلك السياسة والوجود سياسيا . وبالتالي فان الكتابة شر سياسي ولغوي ، اذ هي ملازمة لفقدان المساواة بين البشر .

(16) ترجمة تيسير شيخ الارض ، نشر وزارة الثقافة بدمشق .

وهكذا نشأ القانون كبديل عن الطبيعة والكتابة . كبديل عن الكلام (17) .

وهذه اللامباشريية هي التي تعنى روسو اكثر من غيرها اذا انها - وقد اصبحت الحرية اشكالية - تطرح على الانسان مسألة قدرته على استعادة حريته المفقودة في المجتمع ، استعادة فرضت على روسو وضع كتاب **العقد الاجتماعي** وكتاب **الاميل** حيث يحاول انقاذ ما يمكن انقاذه من الحرية بتنظيم الحياة الاجتماعية والدولة بالتربية ، وكذلك بقية قضايا ومفارقاته المستقبلية .

ان التعارض بين الطبيعة والمدنية (او الثقافة) يدل ، ان دل ، لا على حقيقة واقعة ، فعالم الانسان دوما في علاقة مع عالم الاشياء احدهما ، بشكل او بآخر ، يكون الثاني ويعطيه صورته ، وانما يشير الى مرحلة تاريخية انتقل فيها الانسان نهائيا من الريف الى المدينة كما كان قد انتقل قبلها من البدو الى الاستقرار في الارض ، ويشير بالتالي الى العلاقة بين الانسان والطبيعة كما تصورها عصر التنوير (عصر الانتقال من الاقطاع الى البورجوازية) وصاغها ، ويحيل في نهاية المطاف الى سؤال ما يزال قائما حتى الآن ، هو : ما الشيء في الحضارة التكنولوجية .

أو ، وبالقول الاعم : ما الموجود في وجوده ؟
وهو السؤال الوجودي (بمعنى الانطولوجي) وضعه الاغريق وبقى بعدهم في افق كل فكر يفكر .

كما ان الفكر الحديث لم يعد يسائل عما اذا كانت هناك لغة طبيعية ام لا ، فهذه ، في نظره ، هي التي نستخدمها في واقعنا المألوف ايا كنا مفكرين أم اناسا عاديين واللغة غير الطبيعية هي التي تخص بها ذاتها جماعة مالها رموزها وطرقها الاخرى في التفاهم بين افرادها .

واللغة ، كلاما كانت ام كتابة ، طبيعية كانت ام مفتعلة ، اللغة بوصفها نمطا من انماط الوجود تخضع للسؤال ذاته ، وعليها ان تجيب عنه ، ونحن دوما نجيب سلوكا ام نظرا .

(17) ليست لدى مؤلفات روسو الكاملة . ولهذا اقتصر على كتيبه **محاولة في اصل اللغات** ، نشر سوى بغاصة الصفحات (508 ، 509 ، 543 ، 506 وغيرها) وعلى **العقد الاجتماعي والاميل** نشر ادبيه وفلاماريون . كما اني استننت الى تحليلات جاك دريدا في كتابه المعروف **علم الكتابة** بخاصة الصفحات (238 ، 239 ، 240 ، 247 ، 417) وغيرها ولكن دون ان اتقيد بنتائجه وسياق عرضه لان ذلك يحتاج الى تلخيص مجمل فلسفته وهذا خارج عن نطاق موضوعي .

فإذا رأت اللغويات الحديثة في اللغة « كيانا من التبعيات الذاتية » على حد تعبير شومسكي ، أو جملة علائقية تحصل فيها الدلالة من التشديد على حد من حدودها أو من اعتبار أحد متغيراتها مقياسا (وهذا بالنتيجة ادق تعريف للبنية) إذ رأت هذا سايرت الفكر الحديث في جوابها عن السؤال الانطولوجي ، لا بل سبقته اليه . فالتعريف البنيوي للغة يرقى الى عام 1929 (اي قبل ليفي ستروس بكثير) عندما عقدت حلقة براغ للغويات ، أحد لقاءاتها في هذه المدينة ووضعت الخطوط الاولى التي اعتمدتها اللغويات الحديثة في بحثها بعدئذ .

فتصور الموجود ، لغويا كان أم شيئا أم وحدة اجتماعية أم غير ذلك على انه جملة علائقية ، حل محل تصوره جوهرًا ذا هوية وحاملا لاعراضه كما في الفكر السابق . وهذا نهاية المطاف في الفكر الديالكتيكي كما تكون مع هجل وفي اعقابه ، ونهاية الديالكتيك أو انجازه على تفسير هجل وبالمعنى الذي يعطيه للكلمة (نهاية) أي تحقيقه لمضمونه وبالتالي بداية مرحلة جديدة من مراحل تاريخ الفكر .

وهو أيضا الانتقال الذي باشره ماركس من اللوغس الى ألباركسيس أو ، إذا شئت من النظر الى العمل (بالأصح الاجراء) وامتصاص الحد الثاني لأول ، إذ أن كل علاقة قابلة للتكميم في حدودها (ابدال الواقع بالرموز الرياضية) وفي روابطها (المعادلات الجبرية) والى التبديل أو التلاعب بها بتغيير مصادراتها (منظومة الاوليات) أو بالتشديد على واحد من متغيراتها (الباراميتتر) وبتحويلها الى نموذج اجرائي هو في الواقع طريق الفكر الحديث الى تعقيل الموجودات ومعالجتها كما تعالج المادة الخام والافادة منها . فالموجود لم يعد قائما بذاته كما كان يرى فكر ما قبل الحداثة ، لم يعد مرتبطا بسلطة عالية عليه كما كان يرى الفكر الاقدم ، بل هو ما نصنعه أو ما نريد له أن يكون ، إذ الانسان بعد من ابعاد الوجود ، بعد من ابعاد قوانين وجوده ، وهو البعد الذي يستدعي هذا الوجود ويكتبه ، أي يجعل منه حضورا في فسحة الادب والفكر .

وتلك هي حضارة التكنولوجيا حيث تتكون ثقافتنا اليوم ، عربا كنا أم غير عرب ، وتتوضع . فالكتابة تصبح أكثر فاكثر تقنية من جملة تقنيات أخرى ،

... وأيضا مهنة لا رسالة ، مهنة مأجورة (وهذا ما عابه افلاطون على

اول الكتبة فى بلاد الاغريق اى على السفسطائيين (لاعطاء . او فلنقل ان المهنة امتصت الرسالة كما ارتد الكلام الى الكتابة .

فى هذا الاطار الواسع علينا ان نطرح ، اول ما نطرح ، مشكلة علاقة الكلام بالكتابة . ومن ثم عندما تعود الى مساءلة الفكر العربى وادبه نوسع الاطار بحيث نستطيع فهم الاشكالية ذاتها من منظور تاريخنا وتراثنا حيث اخذت شكلا ماثلا لما هى عليه عند غيرنا وفى الوقت ذاته مغايرا له .

وبعد فان الصراع بين الكلام والكتابة ليس هامشيا بالنسبة لسلاطى والفكر (18) ، كما قد يظن المرء لأول وهلة . اذ انه ، وقد استمر منذ افلاطون (وربما قبله) الى ايامنا ، مرورا بالجاحظ (وربما غيره عندنا) كما سنرى ، ليدل على انه الفاصل بين مرحلتين كبيرتين من مراحل التاريخ ، لكل منهما مستلزماته وقضياه . واذا كان سيستمر - وهذا ما اراه شخصا - فلانه فى الصميم من قضايا الوجود الانسانى ذاته .

فلنعلم اذن هذا الموضوع جهد المستطاع .

بقيت اولوية الكلام على الكتابة قائمة حتى سوسير (اوائل القرن العشرين) ولحد ما بعده . فهذا يشجب الكتابة على انها غريبة عن المنظومة الداخلية للغة ، ويقول عنها انها تحجب عنا رؤية اللغة ، اذ انها ليست لباسا لهذه بل قناع ، وايضا فخ . ولهذا يجب على اللغويات ان تستبعدا من جملة مشكلاتها (19) . واقول فى هذا الصدد ان الكتابة عند انصار اولوية الكلام بشكل عام هى المنطوق مسجلا على الورق او على غيره من الاشياء .

ولكن سوسير يقدم لنا تمييزا هو ، فيما يخص موضوعنا ، المنعطف نحو الحدائنة ، اذ يضع فى مقابل الكلام الذى هو فعل فردى وبالتالى طبيعى - نفسى وابداع حر قد يكون جزافيا ، يضع الكتابة التى هى فعالية نفسية - اجتماعية متماسكة ذاتيا ، مشخصة ومستقلة عن الفرد الذى لا يستطيع ان

(18) لنلاحظ بالمناسبة ان مقولة الادب جديدة لحد ما فى التاريخ فقد تبلورت عندنا فى ايام ابن المقفع . وفى الغرب ، وبمعناها الحال ، لا تتجاوز صياغتها القرن التاسع عشر على ما يبدو ، وعلى كل ففى من نتاج عصر الكتابة وبالتالى غريبة فى عصر الكلام .

(19) فردينان دى سوسير ، **دروس فى اللغويات العامة** ، الطبعة الثالثة ، باريس ، بايو عام 1966 ، الصفحات 44 ، 47 ، 53 ، 54 وبشكل عام الفصلان الخامس والسادس .

يكونها ولا أن يبدلها إذ انها خاضعة لسنن تطور الجماعة ويمكن دراستها بمعزل عن الكلام (20) . ويجب التشديد هنا على الاجتماعي (بالاحرى المجتمعى) إذ أن الحداثة ، بعد ماركس (21) ترد الانسان من حيث انسانيته الى المجتمع ، وترى فيه جملة علائق ترتكز ، فى ايامنا ، على قوة العمل وعلائق الانتاج كما هو معلوم . فالمجتمعى والعلائقية ، بالاضافة الى الانتاج ، هى المقولات المهيمنة على فكرنا فى وضعه الراهن ، وعن هذا تلزم نتائج هامة تقلب رأسا على عقب فيما يخص اللغة ، المنظور القديم الذى استمر منذ افلاطون الى روسو وبعد هذا الاخير .

فاللغة عند روسو وغيره من سبقوا الحداثة ، مادة صوتية (22) . وهذا هو الكلام جوهر او جوهرية الكلام . اما عند سوسير الذى يخلع عنها هذه الصفة فهى مجموعة علامات اصطلاحية (بالمناسبة كما كان ارسطو قد رأى ذلك قبل المحدثين بكثير) (23) تتوضع فى صورة هى جملة فوارق (البنية مرة اخرى) صوتية ومفهومية (24) ، الدلالة فى ثناياها كما سيقول خلفاء سوسير . وعند روسو الصوت شحنة انفعالية او هيجانية (25) تتجمع حول قصد القائل فثمة المعنى . اما عند سوسير فنقطة ارتكاز اللغة هى العلامة ذات الوجهين ، الدال والمدلول إذ انها صورة صوتية (الدال) يضاف اليها المفهوم (المدلول) (26) .

وإذ نعود مرة اخرى الى افلاطون حيث جذور المشكلة ، اقله فيما يتعلق بموضوعنا ، نلاحظ ان اللغة ، بوصفها اساسا كلاما ، تستمد سلطانها من القائل يقول اللوغس - بالاحرى هذا ينطق بلسانه - فى حين انها عند سوسير وعند المحدثين منظومة مغلقة ، سلطانها - اذا كان بعد ثمة سلطان - من ذاتها او من المجتمع الذى يضمها ويطورها فى قفزات تفكك المنظومة وتعيد

-
- (20) المرجع ذاته الصفحة 51 وما يلى و 31 وما يلى وفى اماكن اخرى .
 (21) راجع فيما يخص البعد المجتمعى للانسان الايديولوجيا اللسانية والمخطوطات الباريسية فى الترجمة المذكورة سابقا .
 (22) المادة بمعنى الجوهر الارسطالى (اوسيا) مع اسبقية الهيولى على الصورة او الماهية .
 (23) فى كتاب العيابة .
 (24) سوسير ، الدروس المذكورة بخاصة الصفحات 157 ، 165 ، 166 .
 (25) روسو ، محاولة فى اصل اللغات ، الطبعة المذكورة الفصل 12 ، وفى اماكن اخرى .
 (26) الدروس المذكورة بخاصة الفصل الاول من القسم الاول .

تأليفها (علاقة التزامن بالتزامن المعروفة) (27) فى حركة تساير تطور الوحدة اللغوية .

فسوسير ، وان كان يخرج الكتابة من مجال اللغة (28) ، يوجه نحوها اذ يعلق الصوت واللغوس عند ما يقول : لا يوجد قبل اللغة صوت ولا فكرة سابقة عليه (29) . ونحن نعلم مما تقدم ان افلاطون كان قد وضع ثقل اللغة كله فيهما (الصوت واللغوس) . وجاراه فى هذا الاتجاه التراث الكلاسيكى كله تقريبا حتى هوسرل وهيدجر ، وان كان ذلك بأشكال مختلفة ونسب متفاوتة .

وتتوالى ، بعد سوسير ، النظريات والمدارس كل منها تضيف الى اللغويات مفاهيم جديدة تزيد فى دقتها العلمية ، آخرها وخطرنا شانا ، أقله فيما يتعلق بموضوعنا ، من جهة الابدعية الوراثة ومدونتها ومن جهة اخرى وفى قمتها ، نظرية الاعلام والجهاز السيبرنطيقى الذى يضع نصوصا ويترجم من لغة الى اخرى . فاللغة كتابة مسجلة فى عضوية الموجود الحى ، وهذه هى الاساس الذى يقوم عليه العالم الانسانى .

بهذا غاب القائل من افق القول وحذف اللغوس نهائيا ، فالمعقولة اجرائية ، او نحن فى الطريق اليها .

واقول بالمناسبة ان الاجرائية غير العملية . اذ اللغة اعتبرت بالاصل كلاما ام كتابة ، دوما ذات مفعول ما . وانما هى دمج المعقولة فى فعل التنفيذ (الاجراء) ومستلزماته . فكل فعل كتابى يضع زمانه ومكانه وبقية مقولاته - قل : احداثياته ومصادراته - الناطمة لمعقوليته ويلتزم بها . او هى ، اذا شئت ، معقولة المشروع - والنص مشروع من جملة مشروعات اخرى سياسية واقتصادية وغيرها - المستنبطة من اهداف يقررها الاختصاصى . وبهذا تتحقق اولوية البراكسيس على اللغوس ، وفى نهاية المطاف يتلاشى هذا الاخير .

فى منظور الحدائة هذا تصبح الكتابة - والنص الذى هو مجال توضعها وتحققها - مادة خاما (صيدلانيات افلاطون) تعالج كما تعالج هذه . وهى تنتج

(27) المرجع ذاته صفحة 117 ، 141 وما يلى و 193 وما يلى .

(28) المرجع ذاته 268 .

(29) المرجع ذاته بخاصة الصفحات 57 ، 155 و 166 وغيرها .

ذاتها وتتكاثر بفعل قوتها الخاصة لتكون عالما لغويا ، كتابيا ، انسانيا مغلقة (لا يحيل الا الى ذاته) (30) كما اراد الفسطانيون يوم كانت توضع جذور الكتابة الحديثة فى الصراع بين هؤلاء وافلاطون وارسطو ، وذلك قبل الحداثة بحوالى اربعة وعشرين قرنا .

نقض القول الفلسفى

او

صمت الكلام

فى هذا المناخ علينا ان نلقى نظرة سريعة على بعض من نظريات جاك دريدا اذ ان هذه النظريات ، وهى حصيلة للغويات الحديثة ولما تتضمنه من مقولات ومصادرات فلسفية ، تستخلص ما يترتب على ذلك من نتائج ، واذا ان صاحبها ، وهو فيلسوف - كاتب ، وقد جعل من الفلسفة كتابة معممة (على نسق نسبية اينشتاين المعممة) ومن الكتابة نقطة انطلاق للاحاطة بالتراث الميتافيزيقى او الغربى ، كاشف ، بسبب من موقعه الحديث ، عن جوانب هامة من كتابة الحداثة .

يستهدف مشروع دريدا ، اول ما يستهدف ، فك البناء الميتافيزيقى برمته اى جملة الموروث الغربى فكرا وادبا وغيرهما وذلك لثلاثة اعتبارات متكاملة كل منها يلزم عن الاخر . اولها كون الميتافيزيقا من افلاطون الى سوسير وهيدجر ، مرورا بروسو وغيره ترجع الكتابة الصوتية (الكلام) على غيرها . وفى هذا ما فيه من زجر لبقية الكتابات واستبعادها فى مجال الفكر والادب والسياسة وغيرها (31) . وبالتالي - وهذا ثانيا - فهى متمحورة حول وحدة حضارية معينة (الغرب) ومتمركزة حول ذات محددة تنفى لذلك غيرها ، وتعطى - وهذا ثالثا - الاولوية للوغس هو اللوغس الاغريقى (امبريالية اللوغس على حد تعبير دريدا) المهيمن على الفكر الغربى ، وبكلمة

(30) مثلا ما يسمى فى فرنسا بالرواية الجديدة ، راجع على سبيل المثال كتيب آلن روب غرييه ، فى سبيل الرواية الجديدة ، نشر غاليمار بباريس .

(31) يقصد بصورة خاصة اللغة الصينية وكتابتها التصويرية ، راجع علم الكتابة نشر مينوى بباريس عام 1967 صفحة 138 ، وهذا رأى الكثيرين من اتباع اليسار الجديد الفرنسى مثلا فيليب سولرز فى كتابه عن المادية من الدورية الى الديالكتيك الثورى نشر سوى بباريس صفحة 178 وما يلى وكذلك فى العديد من نصوص مجلته « كما هو » .

فان الميتافيزيقا وليدة فسحة جغرافية - تاريخية ، محدودة مكانا وزمانا ، اعطت لذاتها ، بقرار جزافي حق الشمول والكلية . وفي هذا ما فيه من تعسف اصله لدى البورجوازية الغربية المستعمرة للشعوب .

عن هذا الترجيح تلزم نتائج كثيرة في طليعتها فلسفة المتول ، وبشكل اعم فلسفة الحضور (حضور الموجود لذاته ولعالمه وتعريف معنى الوجود على انه حضور) فلسفة سيطرت على الفكر الغربي خلال تاريخه الطويل ، والى هيدجر الذي اعطاها صياغتها الاخيرة ، مع انها حصيلة لغة ما ، من جهة لغة الصوت وكتابتها ، ومن جهة اخرى لغة الاغريق التي نشأت فيها المشكلة الانطولوجية من تأملات ارسطو في فعل الوجود الذي يربط بين المحمول والموضوع في هذه اللغة وفي اللغات الغربية (32) .

يقول دريدا بعد ان يستشهد ينص من كتاب هجل في علم الجمال : « وهكذا نستشعر ان التركيز حول الصوت يختلط مع التعيين ذي القيمة التاريخية الحاسمة ، تعيين الوجود بعامة على انه حضور ، هذا الى جانب التعيينات الفرعية اللاحقة بهذه الصورة العامة ، وضمن اطارها تنتظم منظومتها وينتظم ترابطها (حضور الشيء امام النظرة كايذوس (مثال) والحضور كجوهر / ماهية / ووجود متحقق (اوسيا) والحضور الزمني على انه نقطة نحوها يتجه الآن الراهن وحضور الكوجيتو لذاته وكذلك الشعور والذاتية والتواجد بين الآخر والذات والحضور المتبادل بين الذاتيات بوصفه ظاهرة قصدية للانا الخ) » (33) . في هذا النص الكثيف وبخاصة في العبارة الطويلة الموضوعة بين قوسين عرض سريع للفلسفة الغربية من افلاطون (اينوس او المشال) الى ارسطو (الجوهر) فالأوكويني (الماهية) وفلسفات الزمان (اغسطين وغيره) ومم ثم الكوجيتو الديقارتي فالفيثومينولوجيا وهيدجر والوجودية ، وكلها نرتد الى التعريف الهيدجري لمعنى الوجود على انه حضور الذي يستهدفه مباشرة دريدا (34) .

(32) دريدا المرجع المذكور صفحة 31 حيث يكتب ، بعد هيدجر ، فعل الوجود مع علامة فوقه تشير الى حذفه . أما القول بأن علم الوجود نشأ على هذا الشكل فقد لاحظته كثيرون قبل دريدا ، منهم اميل بنفيسست في كتابه **مشاكل اللغويات العامة** ، نشر غاليمار بباريس عام 1966 صفحة 63 وما على بنطوان **مقولات الفكر ومقولات اللغة** .

(33) دريدا المرجع المذكور صفحة 23 .

(34) المرجع ذاته صفحة 37 حيث يعيد دريدا الى كتاب هيدجر **المدخل الى الميتافيزيقا** نشر غاليمار بباريس 1935 ولهيدجر نصوص اخرى تشدد على هذا الجانب من الموضوع .

على انه اصل المثالية والمثاليات . والكل يرتد بالنتيجة الى الكتابة الصوتية التي هي اصل البلاء .

وواقع ان المدان هنا هو فلسفة الشعور او الحضور التي بدأت في التاريخ الحديث مع ديكرت (35) والكامنة في الفلسفة الاغريقية . اذ انها تتركزها على الفسحة الفكرية - الانسانية التي هي الشعور ، اصل الثنائيات التي تتعثر فيها الفلسفة منذ افلاطون - وارسطو الى ايامنا منها : الصورة والهيولي والفعل والانفعال والجوهر والعرض والروح والمادة ... وايضا وفي المحور ، الداخلي والخارجي والذات والموضوع ، وكلها أدت الى فلسفة المثل المثالية ، وفوقها طرا انشطار الوجود مع افلاطون الى اثنين : المعقول والمحسوس الذي هو اصل الثنائيات (فسحة الحضور ذات الحدين المتعارضين) والذي سيشتط العالم مع المسيحية الى اثنين : العالم العلوي حيث الحقيقة الوجود والخير والعالم الارضي حيث اللاحقة واللاوجود والشر (36) .

ويحق للمرء ، بعد ما تقدم ، ان يطرح السؤال التالي : علام يحمل دريدا وزر هذه الانحرافات - اذا كان ثمة وزر وانحراف - للكلام ؟ وهو يجيب : اذ في الصوت ومع المادة الصوتية يسمع الانسان نفسه . وعندها يضع في مقابل الذات (الصوت) اللذات او الاشياء (37) ، وهذه خارجية مطلقة وعناصرها في تخارج بعضها مع البعض الآخر تبعا لتعريف ديكرت للمادة التي هي عنده امتداد كما هو معروف . وبالتالي فالوجود علاقة بين حدين دوما متعارضين ، ترجح احدهما على الآخر ، تجعل احدهما يمتص الآخر فثمة المثالية . واذا فعلت العكس فلا تكون المادية ؟ بدون شك . ولكن فيلسوف الكتابة يقف مترددا امام هذه النتيجة ويعلق الجواب (38) .

وعلى اية حال فان الانطلاق من الصوت يشطر اللغة الى شطرين : الدال (المادة الصوتية) والمدلول او ما احيل اليه بالدلالة ، فاجعل منه مفهوما ، اي الاشياء وما يعلو عليها . فثمة التمييز بين التجريبي والكلّي (العلم) .

(35) أقول : في الفكر الحديث اذ ان في الفكر العربي (ابن سينا ، الرازي وغيرهما) نصوصا كثيرة فيها جذور فلسفة الحضور .

(36) دريدا ، المرجع ذاته صفحة 25 وما يلي .

(37) المرجع ذاته صفحة 17 .

(38) راجع كتيب مواقف نشر ميونخ بباريس عام 1972 حيث نص دريدا جملة فكره في ثلاثة استجابات وضع استلها بعض أركان اليسار الفرنسي الجديد . وفي المحضر الثالث سألوه عما اذا كانت فلسفته مادية ام لا فعلق الجواب لاستكمال البحث .

إذا فإن بنية اللغة التي أقام عليها سوسير علمه لا تمثل الاوجها من اوجهها هو الوجه الاغريقي - الغربي ومرحلة تاريخية محددة هي مرحلة هؤلاء . وارسطو هو الذى شرع للتمايز بينا المبنية على هذه البنية اذ قال فى عبارة معروفة : « الاصوات التي تصدر عن الفم هي رموز للحالات النفسية ، والكلمات المكتوبة هي رموز للكلمات التي تصدر عن الاصوات » (39) . فالمادة الصوتية دال ممتاز اذ هي فى صلة مباشرة مع النفس ، وهذه بدورها فى صلة مباشرة مع اللوغس ، مصدر المعنى والحقيقة وهو ايضا المقصود (من القصد والقصدية) فى اول المطاف وفى نهايته .

ولما كانت العلامة (الوحدة السيمائية الصغرى فى اللغة) هي حيث يتجسد اللوغس اول ما يتجسد ويتجلى دلالة ، فدريدا يوجه اليها والى سوسير الذى جعل منها ، هو وخلفاؤه ، محورا للغويات ، نقدا عنيفا يزعم انه يقوضها مرة ولكل مرة ، على اعتبار انها ، هي ، المسؤولة عن شطر الاداة التعبيرية برمتها الى شطرين : الدال والمدلول وبالتالى المحتوى والتعبير واخيرا المحسوس والمقول وعن هذا الانشطار نتجت الثنائيات التي ذكرت (40) .

ولما لم يكن مجال لعرض هذا النقد لانه لا يتصل مباشرة بموضوعي ، فأنا اقتصر على متعلقه الاساسي ونتيجته ، وهو ان هذه الاشكالية خاصة بالحضارة الغربية ، ولا نجد لها اى مقابل فى الحضارات الاخرى (41) الا اللهم - وهذه اضافة منى - فى الحضارة السامية - العربية ، ومع هذا الفارق الاساسي وهو ان العلامة تصبح ، عند هؤلاء آية ، والآية تحيل الى المتعالى والى العلو .

واذ يرفض مفهوم العلامة يرفض معه مفهومى المعقولية والحقيقة ، اقله فى وضعهما الراهن اذ هما مستندان اليه وهو ركيزتهما اللغوية ، وايضا والى جانب ذلك مفهوم العلم الذى يجمع بين العلامة والمعقولية والحقيقة فى

(39) دريدا ، المرجع المذكور ، صفحة 21 اذ يحيل الى كتاب العصابة لارسطو (1 - 16) والفكرة جذورها لدى افلاطون فى حوار الثيثيتيس وغيره .

(40) دريدا المرجع المذكور 26 ، 31 . والواقع ان الفصل الثانى من الكتاب الاول بعنوان اللغويات وعلم الكتابة موجه بالدرجة الاولى ضد سوسير .

(41) المرجع المذكور صفحة 21 ، 261 وفى اماكن اخرى ، وبشان نقد الدال والمدلول ، صفحة 40 وما على و 26 و 31 .

وحدة معرفية اولى هي « الايستييه » كما صاغ معناها افلاطون وارسطو والتي كانت عندهما مرادفة لمعنى الفلسفة او العلم الكلى ، وقد بقى هذا قائما بيننا الى ان ادركتنا الحداثة فرمت به ، هو والموروث الفلسفى برمته فى الظلمات البرانية (42) .

واذ يرفض يبشر بنشوء علم جديد ما يزال فى طريقه اليه هو علم الكتابة ، الكتابة - الام ، او الرحم الذى تشتق منه الكتابات فى مختلف العصور والدهور ، يطلق عليه اسما كنتيا خالصا هو « علم امكان العلم » اذ مع الكتابة بدأ التاريخ واصبح قيام العلم امرا ممكنا (43) . والكتابة هذه ، اذ تتخطى ثنائية المادة الصوتية والمادة التسجيلية ، لتؤلف بينهما ، فى وحدة اولى ، بوسعها لذلك ان تصبح الارومة الاولى لكل كتابة وكلام ولغة . وهذه الوحدة الاولى هي ما يسميه الاثر ، (Gramme) او النص الاول (44) . وهذا ليس جوهرها له وهوية او ماهية وهو الحامل لاعراضه تبعا لمعنى الجوهر فى الموروث الارسططالى (45) وليس ايضا العلاقة الاولى - الاولى اطلاقا - التى ، اذ تتحرك بفعل قوتها الذاتية ، تؤلف بين حدودها المتعارضة كما لدى هيجل اوماركس (مع الفارق الكبير بينهما) ومن سار على دربهما ، ولا اخيرا جملة التبعيات الذاتية او الداخلية التى هي البنية لدى البنيويين ، بل هو مجموعة فوارق غير مدركة (46) بين حدود لا متعينة وقابلة - قابلة فقط - مع ذلك للتعيين . فهى اشبه شئ ، بالنقطة الرياضية لا قوام لها بذاتها ولا تحيل الى

(42) المرجع ذاته صفحة 21 . راجع ايضا كتاب ميشيل فوكو ، **الكلمات والاشياء** ، نشر غاليمار بباريس حيث يبين ، بخلاف دريدا ، ان لكل عصر طريقته فى فهم الايستييه او الوحدة المعرفية الاساس .

(43) المرجع ذاته لدريدا صفحة 42 و 43 وفى الصفحات الاخيرة من الكتاب .

(44) ان تحليل - اذا كان هنا ثمة تحليل - الكتابة الاولى هذه حاضر فى كل تاليفات دريدا تقريبا فلا مجال للاحالة الى نص ما . وانما هو حص نظريته فى كتاب **مواظف المذكور** صفحة 37 - 38 .

(45) اقول « فى الموروث الارسططالى » واقصد تفسير العصر الوسيط لارسطو بخاصة اذ ان هيجر يبين بما لا يترك اى مجال للشك ان هذا التفسير ليس من الاوسيا الارسططالية بشئ . راجع دراسة عن مفهوم الطبيعة لدى ارسطو - الترجمة الفرنسية - فى كتاب مسائل رقم 2 صفحة 165 وما على والكتاب من منشورات غاليمار بباريس .

(46) استبعدت مفهوم الفارق الاساسى او اثر الاثر مع انه اساسى لفهم فلسفة دريدا لانه لا يدخل مباشرة فى اطار موضوعي . راجع بشأنه كتاب دريدا **هوامش الفلسفة** نشر غاليمار بباريس صفحة 3 وما على .

واقع ما بل تحليل الى نقطة اخرى ماثلة لها ، فهي دوما في طريقها الى الوجود والى اللاوجود . الا انها بسبب من عدم تعيينها الاساسى قادرة على انتاج ذاتها باستمرار مرات ومرات لاتنتهى .

أىكون مشروع صاحب علم الكتابة هذا مشروعا كنتيا كما قيل ؟ (47)
كلا اذ ان فيلسوف الكتابة يرفض العقل الذى حلله كانت ليرى مدى صلاحية مقولاته ، ومفاهيمه فى التعبير عن واقع ما ، ولا يحلل الميتافيزيقا التى هى موضوعه ، بل يفككها ويستبعد مرتكزها الذى هو عند ديكرات الذات المفكرة (الكوجيتو) وعند ارسطو الجوهر (اوسيا) ويستبعد كل الاسس ليجعل من الاساس (علم المبادئ الاولى) لا - اساسا .

وليس كذلك مشروعا ارسطاليا اذ لا يسائل عن الموجود فى وجوده ولا عن علاقة القول بالوجود . فالنص الاول (الاثر) عنده لا مقابل له فى الواقع ، ولا يحيل الا الى ذاته التى هى جملة فوارق ولا ندرى ما علاقته بالواقع ، ايا كان نوع هذا .

أهى نهاية الفلسفة (ابلاغها الى اقصى حد يمكن ان تبلفه كما يريد هجل ، ام تحقيقها بدمج النظر فى العمل (ماركس) ام تخطيها لا ندرى الى اين (هيدجر) ، كلا ثم كلا ! بل عملية التفكيك تبدو وكأنها جزافية ، او كأنها اللا - فلسفة (السفسطائي) تسكن الفلسفة لتحرضها ، كما يرى افلاطون (48) ولكننا ابتعدنا كثيرا عن الفلسفة مع ان آخر ممثليها (هيدجر) رحل عنا منذ اقل من السنة .

والحديث ذو شجون .

والمهم ، فيما يخص موضوعنا ، هو ان النص الاول او الاثر بدون قائل ، اذ اللغة ، كما يقول دريدا ، مفعول لا سبب له فى اية ذات او اى موجود حاضر فيه (49) فالنص انتاج ذاتي .

... انتاج بدون اصل .

(47) اماويل لفيناس فى عدد (الوتر) رقم 54 صفحة 33 وما يل .

(48) راجع حوار السفسطائي صفحة 119 وما يل فى ترجمة الاب فؤاد جرجى بربارة ونشر وزارة الثقافة بدمشق .

(49) كتاب مواقف المذكور صفحة 39 .

يقول فيلسوف الكتابة فى نص يعلق فيه على ارسطو : ربما ان الفارق اقدم من الوجود (50) ويضيف : هذا الفارق لا اسم له فى لغتنا (ولا مفهوم طبعاً) فهو يحيل الى فارق - ام ، وهذا هو الاصل والغاية اذا كان ثمة اصل او غاية (51) . وهو على اية حال يدفعنا الى فكر كتابة بدون حضور او غياب ، بدون تاريخ ، بدون سبب ، بدون اول او نهاية ، كتابة تقوض كل ديالكتيك وكل لاهوت وكل انطولوجيا (52) .

القول بدون قائل ،

اللفة بدون بيان ،

الوجود بدون وجود ، اذا شئت ،

اذن من الذى يقول ويبين ويوجد ؟ التقنى - المغفل اذا شئت - فيما ارى .
فالانسان لم يعد حيواناً ناطقاً ، بل هو حيوان صانع دمي ونماذج اجرائية ،
او حيوان تقنى .

والحدثة هي هذا :

صمت الكلام ،

صمت يحيل الى التقنى .

زمان التقنى وتقنية الزمان

اللا - ذات ، اللا - اساس ، اللا - قول ،

واللا - ذاكرة ،

فالوجود كتابة بدون كلام ،

تلك بعض من ابعاد ميتافيزيقا الحدثة ، كما تتبدى اليوم .

قل : القائل خارج الدائرة ، الكلام هامشى ، والدلالة تنأت الى الموجود (أو النص) من خارجه ، فالحاضر مفصول عما يسبقه وعما يعقبه ومبدأ

(50) وهو الذى اشرت اليه فى الحاشية 46 .

(51) كتاب **هوامش الفلسفة** المذكور صفحة 77 .

(52) المرجع ذاته صفحة 78 .

الطبيعة ، اذا جاز استعمال هذه المفردات القديمة ، فى الطبيعة لا قبلها ولا بعدها ولا فوقها .

اذ الحدائة اجسراء .

وفى الاجراء يسبعدون اللسان ويفضلون على الحوار الارقام والخطوط والمعادلات والعمل الجمعى المغفل . واذ يتوجهون اليك يخاطبونك ، لا بلغة العقل - فهذا يلى - بل بلغة الاغراء والأنفعال (الاعلام) وعليك ان تخضع للاستراتيجية المقررة لانك ضمن اللعبة ولا تستطيع ان تغفل من جاذبيتها .

الحدائة اجراء ؟ فمعقوليتها معقولة النماج الاجرائية ، اكملها اليوم فى الاقتصاد ، وهى فى طريقها الى الامتداد لمجالات اخرى كالسياسة والاعلام والثقافة وبقية الفعاليات الانسانية ، ومنها الكتابة الادبية والفن التشكيلى وغيرهما .

هو زمان التقنى .

وهذا وحدات مستقلة كل منها عن الآخر ، ويمكن تجميعها فى ثلاثة اوقات : التخطيط فالتنفيذ فالاستهلاك .

والكل مركز حول السلعة ،

وسيرورتها ،

ونموذجها الاكمل الذى هو الدمى الآلية ، تقلد عجائب الكون ، وتعرض عليك ، بأيسر السبل ، منجزات العلم الحديث من الذرة الى الصاروخ فريادة الفضاء . وتفرض ذاتها عليك فتربيك ، تفرض ذاتها على الفن والادب - وربما الفكر يوما - فيقلدونها .

... وتتحديث وهى صماء تتحدث الى العين والخيال المجرد وتسقط الاذن فالتواصل شركة فى انفعالات .

وفى السوق عزتها وسؤدها ،

... وعرس الجسد ، وايضا انينه وزفراته وحسراته ، اذ تحاصرك ، تحاصر حواسك الالوان وتلويناتها واشكالها فتزيد الغنى غنى والفقر فقرا . وفى السوق الحد بين الجحيم والنعيم .

اهو زمان التقنى ام تقنية الزمان ؟ هذا وذاك ، هذا اكثر من ذاك ، فلم يعد الزمان ديومة روحية (او مادية اذا شئت) تبدع ذاتها باستمرار (برغسن) ولا عدد الحركة من حيث القبل والبعد (ارسطو) ولاغير ذلك مما رأى وارثاى الفلاسفة ، بل هو فعل احداث الزمان او انتاجه فى الخطة . اذ ان هذه تحدد بالحساب الاستشرافي الدقيق اجماله (من خمس الى عشر سنوات) وحدود مفعوله (المكان) . وتقسم الكل الى ازمة وامكنة متعاقبة ومتراتبة بعدد مراحل التنفيذ وتفرعاتها ، وعليك ، منتجا كنت ام مستهلكا ، ان تستجيب لهذا الكل الذى انت جزء منه . وعندما ينتهى اجل الخطة تطوى فالى غيرها . وهكذا دواليك .

كلية الخطة ،

والخطة هى الكل .

عظمة الحداثة ،

اذا اصبح بوسع العقل ان يحسب موارد الكرة وامكانات فضاها الداخلي والخارجي ، حساب الربح والخسارة ، وان يخطط لقرن يزيد او ينقص ، بحيث يمكن ، مبدئيا ، تقسيم الارزاق على العباد . فالبشرية تؤلف كلا متضامنا فى المصير (53) .

والحداثة ايضا بقطة الشعوب واستقلال الامم ،

... وايضا الاستعمار الجديد .

قل : اصبح فى مقدور الانسان ان يحسب الوجود واللا وجود ، لا ان يجعل من الموجود حضورا لذات تتأمله وحسب .

بؤس الحداثة ،

اذ فى دنياها - دنيا الانتاج والاستهلاك ، يصنعون ولا يتكلمون . فالخطة كلية القدرة ، تقرر وتودع القرار الآلة . وهذه تقدر وتنفذ ، والاختصاصي

(53) اشارة الى ادبيات (نادى روما) الاقتصادية والانتروبولوجية وما كتب فى تأييدها او الرد عليها . وهى ، اية كانت قيمتها ، قد باشرت هذه النظرة الكلية الاستشرافية الى مستقبل الانسانية . وقد نشرت وزارة الثقافة بدمشق عددا من كتبها ، وهى فى طريقها الى نشر عدد آخر من هذه الدراسات .

يراقب ، فكل الى مهمته منذ الصباح الباكر يسعى راكضا لاهثا فى خط مستقيم . ولقد عينت المواقيت فلا سؤال ولا جواب بل التزام بالعمل ، والعمل انتاج ، والانتاج غاية الغايات .

والآلة تحفظ وتذكر وتذكر . واذا حادت عن جادة الصواب فقدت ذاتها واصلحت ما اعوج من سلوكها ، فلا حوار ولا نقاش . اذ انت خادم الآلة ، خادم اسيادها ، والخادم يطيع .

وفى دنيا الانتاج والاستهلاك الانسان رقم .

انسانيته جسده ، اقصد اندفاعه الشهوية ، فهو حزمة انفعالات . وهذه يستثيرها صوت مجهول ينادى ليلا نهارا ومن كل الجهات يحيط بك ويحبس عليك انفاسك فلا تسمع ولا تعرف ولا تفهم الا قوله . اذ الاعلام يرافقك فى حلك وترحالك : تستيقظ فتهرع اليه . تسير فهو فى جيئك ، تتحدث فتزدد قوله ، تنام فيوحي لك بأخيلتك وتداعياتك واحلامك . وهو يجيبك قبل ان تسأل ، وعنده لكل سؤال جواب : افعل ، لا تفعل ، فألكك وشربك ، حزنك وطربك ، زينتك ، حركاتك وسكناتك ... كلها اوكلت اليه ، وهو كلى المعرفة يحدد لك ذوقك واحاسيسك ومواقفك وسياساتك ،

ويقيم الحد بين المعقول واللامعقول ،

ويهديك سواء السبيل .

علام الادب ؟

ويطرح عندها السؤال : اذا كان الادب ضروريا ، اذا كان ثمة ادب من الحدانة ولها ، فما موقعه منها ؟ ما دوره ؟ لاي هدف يوضع ؟ وبكلمة : ماهو ؟ ان جاك دريدا يدعونا الى حذف السؤال عن الـ (ماهو) . ولكن السؤال الذى طرح مرة سي طرح كل مرة والى ان يزول الانسان (54) ،

اذكر ان صديقا لى ممن هم على اطلاع جيد بالادب الفرنسى ، قديمه وجديده ، قرأ رواية كلود سيمون « لوحة مثلثة الصور » (55) وعندما اعادها الى قال :

(54) علم الكتابة ، الطبعة المذكورة صفحة 31 .

(55) نشر مينو بياريس وهى من أجود ما قدمت لنا الرواية الفرنسية الجديدة . وما ينطبق عليها ينطبق على روايات آلن روب غريبه وغيره .

- هذا الرجل ليس لديه ما يقوله لنا .
- ولكنه اليوم ، كاتب وروائي من الطبقة الاولى ،
- اجلس .

وكل فقرة من فقرات روايته صورة اخاذة

- صحيح . ولكن ما الخيط الرابط بين الفقرات والفصول والصفحات ؟

وما معنى الكل ؟

قلت لذاتي : فى لا شعور العربى تمن قديم : ان تكون ثمة رسالة ،
والطلب ممتنع .

فسؤال صديقى محرج ، اذ ان غياب الدلالة ليس امرا ابتدعته اللغويات الحديثة ، ولا فرضا من فرضيات بحوثها ، بل هو واقع شطر كبير من كتابة هذا العصر وفنه ، واقع الحدائث وموقعها . وقد يكون هذا الوضع مؤقتا ، الا انه هو الراهن ، وبعد فان العلم ، وان كانت نتائجه تتخطى لحد بعيد الزمان والمكان ، فموضوعاته مستمدة من الواقع الذى يمارس فيه العالم فعله وفعاليتيه . فالشعر (مثلا دينى روش وميشيل دينى) والفنون التشكيلية (منذ حوالى مطلع هذا القرن) والمسرح (مثلا بيكت ويونسكو) كل هذه وغيرها من الانواع الادبية حذفت القول والقائل ، الدلالة والمعنى ، واستعاضت عن الكل بالنص المغفل . او دمجها كلها فيه . والنص شئ ، هو الشئ ، والتاريخ ايضا نص اى « سيرورة بدون ذات » ، كما يفهم لوى التوسر المادية التاريخ (55 مكرر) وكذلك الجسد وقد امتص الروح (56) . ولهذا يأخذ لكان على بول ريكور عبارة « القول الفرويدى » (57) اذ التحليل ليس قولاً بل هو اجراء والاجراء من شأن الخبير وحده .

(55 مكرر) فى كتاب **حدائث هجل** لعدد من المؤلفين ، نشر المطبوعات الجامعية بباريس صفحة
والرأى فيه نظر اذ ان المؤلف يستشهد بنص فريد لدى ماركس ورد فى الطبعة الفرنسية
وحدها لكتاب رأس المال .

(56) لكان كتابات فى عدة أجزاء . النصوص التى تفصل نظريته بمبثرة فيها كلها تقريبا منها
(**حلقة البحث عن الحرف المفقود**) و (**الشئ الفرويدى**) وغيرها والكل من نشر سوى
بباريس .

(57) بول ريكور ، فى **التفسير ، محاولة عن فرويد** ، نشر سوى بباريس ، والعبارة ترد مرارا
فى هذا الكتاب وفى غيره من كتابات المؤلف .

وعندما يتوارى القائل (او الذات) تحذف الرسالة والمرسل والمرسل اليه . فالكتابة صناعة كبيعة الصناعات والصانع ، فردا كان ام جماعة ، مغفل . وكل ما فى الحدائة حصيلة عمل متخصص .

فالوجود صناعة بدون صانع ،
ولغة صماء .

اذ الخبير ، ايا كان اختصاصه . ينتج سلعة والسلعة تستقل عن صانعها لتصبح ملكا لمن يشتريها ، فلا تقول شيئا عن شيء كما يطلب ارسطو من الكلام المفيد (الحكم) اى ان يحيل الى واقع ما (58) بل تقول ذاتها فى نطق يتوارى ساعة الاستهلاك ، ولا تحيل الا الى هذه اللا - ذات . وكذلك نص دريدا الاول (الاثر) . فهو ، وان كان متقدما على ثنائية الصانع والمصنوع (السبب والنتيجة فى اللغة الكلاسيكية) ، وان كان اولا (بالمعنى الارسططالى : ما هو سابق على شروط وجوده يؤسسها) فهو مستوحى فى سيرورة الاجراء والانتاج . او هو كالسلعة تغيب من السوق عند ما تباع وتزول نهائيا عند ما تستهلك .

قال صديقى فى معرض الحديث السابق .

— ربما هذا كلام له خبيء ؟

والكلمة لابی العلاء المعرى ، فأجبت :

— هذا ليس كلاما ، هذا كتابة ، والكتابة انتاج . ولكل انتاج وجه سلعى . والسلعة لعبة مكشوفة ، شريطة ان تلعبها . ولقد تجاوزنى الزمان .

والسلعة جسد ، والعلاقة بها علاقة جسد بآخر . وهذه ليست موضوع تأمل او نظر (الا اللهم عندما تستعاد فسحة الحضور ويكون الناظر قد تخطى الجسدية) اذ انها تنبثق من الشهوة وتنزع نحو اروائها ، فاذ تحصل على السلعة لا تحولها الى مفاهيم وتحللها ، بل تشملها او تذوقها او تضمها الى صدرك وتزينه بها أو ... او — وهذا اضعف الايمان — تلتهمها بعينيك .

... وتعيشها ، تعيش ذاتك فيها ولها الى ان تستنفدها الى غيرها . وفى اساس الشهوة الحاجة ، وهذه تستثير غيرها فى سيرورة لا حد يحدها .

(58) كتاب العبارة .

وكل معاش مستقل عن الآخر ، اذ الاستمرار في اللا شعور او في الذاكرة .

وفى العلاقة الجسدية يزول الحدان يرتدان الى الوظيفة ويندوبان فيها ، أى تنقلص فسحة الحضور ، وتحاذى الصفر فلا ذات ولا موضوع .

وتلك سمة النص الحديث ، نص كلود سيمون وغيره . ففيه لا يحبون ولا يكرهون بل يمارسون فعل اللذة ، يقبلون عليه او يعرضون . واذا ينتهى فأنى غيره . وهكذا قل فى بقية الممارسات . واذا كان ثمة متفرج - كما فى نص كلود سيمون احيانا - يعيش الانفعال ذاته ، لا فى خياله بل فى جسده ايضا . ولهذا يتعذر الكلام او يتحول الى زفرات .

فلا يوجد فى الرواية شخوص اذ الانسان ذاكرته او رجع ، الماضى مستقبلا فيه بحيث تتكون هوية وتتركز فى ذات تقول : انا ، انت ، هو ... بل هناك فعلة على حد تعبير اللغويات اليوم وتعبير الدراسة البنوية للسرد، والفاعل وظيفته لا ذاته ، ولأ توجد احداث ، اذ الحدث دلالة ، تنفصل عنه لتتجمع الاحداث فى كل هو موضوع الاستذكار ، بل هناك احوال (على حد تعبير المتصوفة اذا جازت المفارقة) وما يشبه الوجد الذى يوحد بين الفاعل وفعله .

وتستحيل الاحوال ، كى يكون ثمة ادب ، صورا واحاسيس ومواقف ومشاهد ... تتوالى امامك كما تتوالى الخطوط والالوان والصور على شاشة السينما . والذى يجعل من هذه الحالات المبعثرة كلا هو الكاتب يطوف خياله (وخياله فى حواسه) كما يطوف المخرج آلته التصويرية هنا وهناك ، يلتقط ما يريد التقاطه ، ثم يعيد الى هذه المادة الخام يحركها كما يحرك لاعب الدمي دماه ، وما يزال حتى يعتقد ان المفعول المطلوب احداثه قد حدث فيقف . فلا توجد بداية تعد لنهاية تتكامل معها ، لا يوجد كتاب بمعنى التأليف الذى يشكل كلا ، بل هناك تشریط للقارئ او للمتفرج وتكييف هو الذى يجب ان يتحقق .

ولا يوجد اخيرا وبالنتيجة كاتب وقارئ (فهذان يلتقيان على صعيد المفعول) بل سيرورة انتاج مغفلة مبدئيا ، هدفها ليس تلبية حاجة السوق كما كانت عليه الحال فى الانتاج السلعى البورجوازي الخالص ، بل ابتداع عالم انساني وانسان جديدين يستجيبان لمقتضيات التكنولوجيا التى هى المحرك للحدثة وحاملها .

والكتابة ، اية كانت كليتها ، مرتبطة بموقع .
وموقعنا اليوم هو الانتاج والاستهلاك . قل ، سياسة الخطه او السياسة
المخططة والنماذج الاجرائية .

قد يتساءل المرء عما اذا كان الادب الجديد قد حقق الغرض منه . الا ان
السؤال سابق لاوانه اذ ان هذا الادب بدايات سوف تطرأ عليها استحداثات
كثيرة قبل ان تحقق شروط وجودها . وكذلك حضارة الحداثة . وما يبدو
لى مؤكدا هو ان الكتاب يساير حركة الانتاج التقنى اذ يرجع الصناعة
والمصنوع على الصانع وبالتالي المقول على القول وبالنتيجة المفعول على
الفاعل . وتلك صورة السلعة فى زمان التقنى : موجود بدون موجد ، او ، على
حد تعبير افلاطون ، ابن بدون اب .

وكل تقنية كتابة بمعنى ما ، وكتاب غير ميين .

السؤال الاهم هو : اذا علام الادب ؟

والواقع ان الكتاب فقد ، منذ زمن طويل ، صفته الرسائلية ليصبح
سلعة ، فقدما منذ ان وجدت الطباعة التى رافقت تكون البورجوازية وسيطرتها
على المجتمعات والجماعات ، ونمت بنموها .

الا ان الانتاج السلمى فى زمان التقنى غيره فى زمان البورجوازي . فاد
حل ذلك محل هذا وحلت الخطه محل المشروع التجارى ، استبدل الناشر
والموزع الخاصان والوسيط (السمسار) الذى هو اداتهما فى نقل الكتاب
الى القارى ، استبدلوا كلهم اما بالمؤسسات الحكومية التى تخطط وتكيف
الرأى العام بالدعاوة وبالايدولوجية التى هى خلفيتها ، تسقط هذا الكانپ
وترفع من شأن ذلك ، واما باحتكارات القلة (الاوليفوبول) التى تعتمد
النهج ذاته وتراوح سياستها بين حساب الربح والخسارة من جهة وبين خطها
الايدولوجى اوخط حزبها من جهة اخرى . والاحتكار ، حكوميا كان ام غير
حكومى ، يستلزم الحماية الجمركية . فالكتاب تجارة ووسيلة تسيطر بها
الجماعات القوية على الضعيفة ، وهو من جملة وسائل استغلال الانسان
للانسان .

والاعلام ، وهو صوت العالم السلمى ، يحيط بهذا العالم من كل الجهات ،
يسبقه ، يعلن عنه ، يبشر به ويتقدمه ، يشق له الطريق .

وانت للاعلام فاين وانى توجهت تسمعه يناديك ، بايسر السبل تسمعه
اذ يكفى ان تضغط على الزر حتى ينبثق امامك عالمه المسحور بكل الانعام
والالوان والرقصات ، فى كل دقيقة تتبدل وتقول الشيء ذاته ، فلا يمكنك
ان تغفل من قبضته التى لا يقبض عليها . اذ الاعلام هو كتاب الحدائث الاكبر ،
فوحده يتكلم وانت تصغى . ويعلمك فنون الادب الى جانب العلوم الدقيقة ،
والسياسة وعجائب الاكتشافات الحديثة واسرار الاقتصاد . وينقلك فى
لحظة من عالم الذرة الى عالم المجرة وانت تتبعه راضيا مسرورا . فثقافتك ،
جلها ان لم يكن كلها ، تأتيك منه ، وايضا ميسرة بأهون السبل ، فلا تناقش .

قلت : علام الادب ؟ والاصح : علام الاديب ؟ فقد اصبح جزءا من سيرونة
كبرى تتخطاه حجما واغراضا . وعليه مع ذلك ان يستحضرها ويكشف عن
دلائلها . والواقع ان وضع الاديب لم يكن ، يوما ، اصعب مما هو عليه الآن ،
اذا قيس بمقياس المهمة التى عليه ان ينهض بها . فالكتاب - ادبيا كان ام
مفكرا - هو اليوم اكثر من اى يوم مضى ، صوت الشعب ، وعليه ان يقول
وجودا اسكتته التقنية : تقنية الحكم وتقنية معالجة الاشياء . والكتابة هى
حيث كثافة الوجود تستحيل شفافية .

ومهمة الاديب ، فى الوطن العربى الحبيب ، اصعب بكثير مما هى عليه
فى اى وطن آخر (اقله بالمقياس مع البلدان المصنعة) اذ طالما ان الجماعة
لم تعترف له بعد بوجود ذاتي ، كما قلت ، فالناشر ، حكوميا كان ام غير
حكومي ، يخضعه لاغراضه ويقلص حريته بحيث نحاذى الصفر احيانا . والموزع
- وهو سيد حركة الكتاب عندنا - يجعل منه عنصرا - اصغر العناصر واقلها
شأنا - من تجارته . وكلنا يعرف ان الموزع يقطع من ثمن الكتاب 40 الى
60 بالمائة هى حصته ، حصة الاسد ، وللطابع وتاجر الورق ، لكل منهما ،
مثل هذه الحصة . اصف - وهذا اهم مما تقدم - ان الوطن العربى ، وقد أخذ
يمارس استقلاله حقا بعد خضوع للاجنبي طالت مدته واستطالت ، وايضا وقد
دخل مرحلة الحدائث وهو غير معد لها ، هذا الوطن يراكم ، على ارضية تنظيم
عشائري رأينا نتانجها فى لبنان ، مختلف انواع البنى ، ويراوح بخاصة بين
الليبرالية البورجوازية من طراز القرن التاسع عشر والديمقراطية الشعبية
ذات الحزب الواحد او الجبهة الوطنية ، يراوح بين التنظيم النقابى للمجتمع
وبين الحرية المتاحة للتاجر كى يمارس تجارته على اكثر الاساليب انانية .
اضف ، وللأسباب السابقة ذكرها وغيرها ، انقسام وطننا الى وحدات موقعية
كل منها مغلق على ذاته ، فئمة الصراعات السياسية والايدولوجية والمصلحية

وغيرها بين الاقطار . تلى ، بشكل منطقي (بالاحرى لا منطقي) الحماية
الجمركية للانتاج المحلي ، والتي تخضع انتقال الكتاب لكل القيود التي تخضع
لها السلع المستوردة ، كالمولات وتبديل العملات والروتين الاداري وغير
ذلك . في مثل هذا الوضع يصبح الكتاب لعبة بيد الحاكم والبيروقراطي
والمحتكر والوسيط ، يراوح في مكانه عاجزا عن الانتقال احيانا من مدينة الى
اخرى ، بله الانتقال من قطر الى آخر .

ووضع الكاتب كوضع الكتاب واسوأ . ويكفي ان نذكر انه لولا بعض
اللقاءات التي تمقدها الاتحادات او الجامعات ، لما عرف الكتاب في قطر اسما
زملانهم في قطر آخر .

وننسى ان الثقافة ، الى جانب تضامن سياسي هش ، هي البقية الباقية
من وحدتنا اقصد وجودنا

وهناك ايضا مشكلات لادبنا اعرق جذورا في تاريخنا وابعد مدى في
وجودنا هي التي ساعد عليها فيما يلي .

وتبدو العقبات التي ذكرت والتي لم اذكر وكانها غير قابلة للتخطي .
وفي طليعتها بدون شك سيطرة التقني ومستلزمات الانتاج والاستهلاك .

والواقع ان الجواب عن معنى الادب ودور الاديب دوما صعب وفيه اقوال ،
والناس دوما حول المسألة يختصمون . ذلك ان الادب وهو الفعل الذي به
بتجاوز الانسان الحتميات ليس ضرورة ، اذ انه شق طريق حيث لا طريق
واحداث (وهذا هو الانتاج بالمعنى الادق) نور حيث لا نور ، وبهذا ، وحده ،
يجعل الادب الجماعة حاضرة لذاتها والانسان حاضرا للانسان ، واللاحضور
الذي ينادي به دريدا ، هو المقابل للحضور وبالتالي فهو وجه من اوجهه .
والكاتب هو الذي يحول اللاحضور الى حضور .

وبعد فان العصور الحديثة ، منذ ظهور الطباعة حتى اليوم ، وان كانت
قد جعلت من الكتاب سلعة واخضعته ، هو وواضعه لتسلط الناشر والموزع
وغيرهما ، فقد غيرت بنيته الذاتية ، كما سنرى وادخلت على دوره تبديلات
اساسية ايجابية هي التي يجدر التشديد عليها الآن .

اولها ان العصور الحديثة خلعت عن الكتاب ، الى جانب قدسيته ، صفته
السحرية التي كانت تجعل من اصحابه ، في أغلب العصور السابقة ، جماعة

مغلقة تضع علمها وخبرتها فى خدمة الملوك والامراء . فلم يعد الكتاب سرا يلقن ، بل هو حيث يتحدث الانسان للانسان .

ومن ثم جعلت منه - وهذا نتيجة لما تقدم - اداة لتربية الجماهير حررتها من الجهل وايقظتها وجعلت منها صنوا للحاكم . وبذلك تحققت وتتحقق تدريجيا الديمقراطية الثقافية التى هى الطريق الى الديمقراطية السياسية .

ثالثا - فان المكتبات المنتشرة فى كل مكان تقيم صلة وثيقة بين الكاتب وزملائه فى اقطار العالم كله . كما ان تبسيط العلوم وكتب الجيب وتعميم وسائل الايصال الجماهيرية وغيرها تجعل العلم والادب والفن والفكر فى متناول جميع الناس .

ونحن - وهذا رابعا - مدينون لانتشار الكتاب بفنون الادب المستحدثة ، وايضا بنمو العلوم المتزايد . اذ لم يعد الكتاب وحيا خصت به نخبة ممتازة ، بل هو حصيلة خبرة الجميع ، العالم يجعل منها علما والمفكر فكرا والاديب رواية ومسرحا وشعرا .

صحيح ان النشر المتسارع زاد من الثروة ومن اشباه المثقفين . الا انه ، من وجه آخر ، فتح باب الحوار بين الشعوب والامم على مصراعيه ، فهو الطريق الى انسانية موحدة .

الكتاب الاشكالى

و

ما هو الكتاب ؟

يعلن جاك دريدا نهاية الكتاب وبدا الكتابة ،

لان وسائل الاعلام الجماهيرية او السمعية البصرية تحل محل الكتاب تدريجيا ، فالكتاب ما يزال حيا يرزق ، وانتاجه على احسن حال ،

لان الكتاب وليد مرحلة تاريخية معينة سبقتها مراحل عاشت بدون كتب او بالحد الأدنى من هذه ، ومع ذلك ابدعت وكانت لها وسائلها فى التربية والاعلام ، وسوف نشهد مراحل اخرى لها وسائل تؤدى الاغراض ذاتها ،

بل لان الكتاب مرتبط بالكتابة الصوتية وبالتالي بتصور الوجود على انه حضور (كتاب) ، وهذا من طبيعة روحانية لا كتابية ، ومرتبطة ايضا

بالاسم (الاسماء تهبط من السماء كما تقول نحن) والاسم نتيجة للصوت (او النفس) الذي يقوله ، والانسانية اليوم فى طريقها الى الكتابة غير الصوتية والتسجيلية التى تقيم المجتمع على اساس العلاقات الموضوعية التى على كتابية لا كلامية (59) ايضا مرة : زمان التقنى والهيئات المتخصصة المغفلة.

ولما لم يكن بإمكانى الدخول فى تفاصيل برهنة دريدا التى لم تكتمل والتى تبعدنى عن موضوعى فأنا استخلص منها نتيجة واحدة وهى ان الكتاب اشكالى بطبيعته ، وعلى ان اسائل عما هو الكتاب لارى - ضمن حدود امكان الرؤية - ما اذا كان سينتهى (وما معنى النهاية) ام لا .

وبعد فالكتاب - وهذا بديهى - ليس ما سطر على الورق وحفظ فى المكتبات ، بل هو مقوله انطولوجية ما تزال مضمرة فى تاريخ الفكر . اذ ان تصوره يحيل الى رؤية للموجود ولعلاقة بالموجودات ساعدوا عليها . والوجود سؤال ابدا معلق كما رأى وقال اول من ركز الفلسفة حول علم الوجود ، اقصد ارسطو (60) . فالكتاب بدوره اشكالى ، عندنا وعند بقية الامم ، عندنا اكثر من عندهم ، لاسباب يلى ذكرها بايجاز .

وكان اول من انتبه عندنا الى الكتاب اول موسوعى عربى ، اقصد النجاظ فى مقدمة كتاب (الحيوان) التى هى عنده بمثابة رسالة فى المنهج على غرار مؤلف ديكارت المعروف . اذ كان قبل (الحيوان) قد وضع كتباً كثيرة فى علوم شنى وسوف يضع كتباً اخرى ، وكلها تحاول ان تحيط بالعلوم المعروفة فى عصره . فالكتاب عنده موسوعة العلوم اى جماع العلوم او العلم . « انى لك بشئ يجمع لك الاول والآخر ، والناقص والوافر ، والخفى والظاهر ، والشاهد والغائب ، والرفيع والوضيع ، والغث والسمين ، والشكل وخلافه ، والجنس وضده » (61) . تلى بعد صفحات قليلة عبارته المعروفة : « الكتاب وعاء مليء علما » .

(59) علم الكتابة الطبعة المذكورة ، الفصل الاول بخاصة الصفحة 41 .

(60) ارسطو ، ما وراء الطبيعة . راجع بيري اوبنك مشكلة الوجود عند ارسطو نشر المطبوعات الجامعية الفرنسية بباريس 1962 .

(61) المجاظ ، الحيوان تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، نشر مكتبة مصطفى الباسى الحلبي واولاده بصر عام 1357 هـ الجزء الاول صفحة 39 وفى سلسلة (الروائع) الجزء 18 . لغزاد اهرام البستاني نشر المطبعة الكاثوليكية فى بيروت مختارات جيدة من مقدمة المجاظ مع تقديم .

فد لا ينتبه القارئ لاول وعلة الى هذه الرؤية الشمولية اذ ان اسلوب الجاحظ الاسطرادى الذى يراوح بين الطرفة والتوثيق ، بين الشواهد الادبية ورائدة العلمية يحجبها عنا . الا ان الهدف واضح من السياق . فليس من قبيل الصدفة ان الجاحظ بعد الاشارة الى منتقدي كتبه (مما يدل على ان هذه الكتب قد قرئت ونوقشت ووضعت موضع الاتهام وفضل الشعر عليها) ينتقل ، وكما لو ان الانتقال استطرادى ، الى تصنيف الموجودات ، اولا تصنيفا منطقيا (متفق ومختلف ومتضاد) ثم نصنيفا وجوديا . فثمة الجماد والنامي ، نبي العناصر الاربعة : الماء والهواء والتراب والنار ، بعدها ، الحيوان والنبات والحيوان فصيح واعجم ، والفصيح يتسم بالبيان ، وهذا لفظ وخط (الكلام والكتابة) وعقد . ويعقب بمقارنة بين العقل والفريضة (62) . ذلك ان التصنيف - وتصنيف الجاحظ جد بدائي ، الا انه معبر - ووضع الموجودات ، كل منها ، في موضعه الطبيعي من منظومة الوجود الذى ، اذا ما اعتبر من هذا المنظور ، يؤلف كتابا هو الكتاب الكلى او الاشمل .

ويعود بعدها الجاحظ الى الرد على منتقديه ، لا ليحضى الحجة بالحجة - اذ قلما يلجأ الى ذلك - بل ليبين ان الكتاب ظاهرة مدنية ، فهو ملازم للاجتماع اذ الاجتماع تواصل . ولما كان الاجتماع ضروريا للناس كي يتمكنوا من الدفاع عن انفسهم ومن تحصيل وسائل معيشتهم ، كما سيقول ابن خلدون بعد الجاحظ بقرون ، فالكتاب امر لابد منه (63)

ويبدو لى ان الجاحظ يريد ، عبر برهنته المشتتة ، وضع قرائه بعامة ومنتقديه بخاصة امام ثنائية لا يمكنهم الا ان يختاروا حدها الاول : كتاب او لا كتاب .

واذ يصل الى هذه النتيجة المنطقية ، يعقد موازنة - هي والتصنيف محورا المقدمة - بين الشعر والكتاب تشبه لحد بعيد التعارض الحديث بين الكلام والكتابة وذلك ليؤثر - والجاحظ بعد من الموالي - الحد الثانى على الاول . وترتد خلاصة حاجته الى ثلاث نقاط .

اولاها ان الشعر « حديث الميلاد ، صغير السن ، اول من نهج سبيله امرؤ القيس بن حجر والمهلهل بن ربيعة » فى حين ان الكتاب يرقى الى ارسطو

(62) الحيوان ، الطبعة المذكورة فى الصمحات 28 ، 27 ، 31 ، 35 .

(63) المرجع ذاته 37 و 42 و 44 و 71 .

وافلاطون وديمقراطس وفلان وفلان فهو « قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور » .

ومن ثم فان الشعر قومي او اقليمي ، فهو لا يترجم وان ترجم فقسد فضيلته ، ومن وجهة اخرى « فقد نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا ، ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن » (64) .

واخيرا فان الشعر ذاتي ، في حين ان الكتاب كلي او انساني ومنفعة الشعر اصطلاحية « وليست بحقيقة بيئية » في حين ان « كل شيء في العالم من الصناعة والارفاق والآلات » موجودة في الكتب دون الاشعار . يقول هذا ويضيف : « وهاهنا كتب هي بيننا وبينكم » . ويعدد اقليدس وجالينوس والمجسطي « وفيها بلاغ للناس » (65)

رواضح تأثير العقل الاغريقي في هذه البرهنة (البرهنة لا اسلوب العرض) اذ الكون عند الاغريق نظام (كوزمس) والوجود عقل (برميندس) ولحمته الداخلة مودة (ايروس) . فالعلم يقطعه تبعا لمفاصله الطبيعية والمعبرة (مثل افلاطون) ، ويكتشف عن رابطته الذاتية (فعل الوجود لدى ارسطو) ومقولاته (ارسطو ايضا) او اجناسه الكبرى (افلاطون) تلك التي ، اذ نعرفها ، نعرف انه معمار متناسق وتأليف منسجم ،

... وكتساب ،

اليه ترتد الكتب .

فهذه هي المقابل له اذ عليها ان تقوله هو كما هو .

ذلكم هو العلم كما حدده افلاطون وارسطو وكثفا معناه في كلمة « فلسفة » واستعادته هجلا وجعل منه منطقا ، وبقي حتى الآن يستدعيها .

ذلكم هو ايضا الكتاب الكلي تسعى اليه البشرية منذ افلاطون وربما قبله ، الى مالا رمية وربما بعده .

(64) المرجع ذاته 74 - 75 .

(65) المرجع ذاته 80 .

ويطرح عندها سؤال ، في الجواب عنه تختلف الفلسفات والآداب والعلوم : هل يمكن لهذا المقابل ان يكون صورة امينة لكتاب الوجود (افلاطون) ام عاكسا (الماركسية) ام انه فسحة ابداع وحضور ، ابداع الانسان لوجوده ولعالمه وحضوره لهذين ؟

.... وكان للعرب كتاب آخر .

اذ لما استقروا في المدينة بعد فتح الاقطار والامصار ومخالطة الامم وتأسيس الدولة ، كان عليهم ، لادارة شؤون الاقاليم والحفاظ على الدولة ، ان يضعوا التشريعات المناسبة ويسجلوها . ويسجلوا المعاملات والمعاهدات والرسائل وغيرها ، اذ المكتوب ملزم ، فاستكتبوا ثم كتبوا ، وكان عليهم ايضا ، لضرورات العمران ، ان يتعلموا العلوم . فاقتبسوا وترجموا ما استطاعوا اى ذلك سبيلا ، بخاصة عن حكمة الاغريق . ثم الفوا وابدعوا فكانت لهم علومهم ، منها علم الكلام والفلسفة والفقه وعلوم اللغة والعلوم الوضعية . بهذا تبينوا الكتاب كما تصوره الاغريق ووضعوا كتباً مبتكرة ما تزال حتى اليوم حاضرة في التراث الانساني تنادينا .

الا انه عناهم ايضا ، وقد اخذوا يختلطون بالشعوب ، عناهم الحفاظ على اصلهم لغة وانسابا ومطولات ، شعرا وكلما ، مواقف وطرفا ، وعلاق ومشاعر وغيرها . فرحلوا الى البادية يسجلون ما حفظته العرب من تاريخهم ، فماتناقلته الالسن وصانته الصدور دونوه ورتبوه وصنفوه في كتب السير والطبقات والحماسة والمجموعات الكبيرة كميون الاخبار والامالي والعقد الفريد والاغانى وغيرها ، وكلها حصيلة عمل طويل امتد على حوالى ثلاثة فرون وربما اكثر .

هذه المدونات هي تسجيل كلام - العرب - لا كتابتهم . وقد كانت وما تزال لحد بعيد هي الادب العربى وينبوعه الذى لا ينضب ، تقرأ وتحفظ وتستلهم وتحذى وتقلد ، تقلد احيانا بالحرف الواحد . وهى اليوم ، فى محاولة جيدة لاستعادتها ، تحول الى رواية ومسرحية وقصة قصيرة .

وكلام العرب شعر ،

وشعرنا حتى شوقى وحافظ والمطران ، وحتى الاخطل الصغير وسعيد عقل ووصفى القرنفلى والجواهرى وبدوى الجبل وغيرهم مقاربات ، بنسب متفاوتة ، مما سجل فى الحماسات ، وبدوى الجبل هو خاتمة مشرفة لهذا المطاف الطويل .

والواقع ان شعرنا بلغ نهايته منذ زمن طويل . اقصد منذ المتنبي الذي انهي موروثنا الشعري كما انهي هيجل الفلسفة الارسططالية بمعنى ان كلا منهما بلغ بموروثه الى ابعد حد بوسعه ان يبلغه ،

وبعده المنعطف ، ولو كان المنعطف قرونا .

اقول ايضا : ان هذه المدونات حددت هي لاكتب الفلسفة والعلوم حتى ولا علم الكلام الذي كان له مفعول كبير في تاريخنا السياسي ، حددت حساسية العربي اذ رسمت له ايقاع وجوده وحضوره لهذا الوجود ، وحتى تصوره للوجود ، وهي التي ربطنا كلنا اذ درسناها في نصوصها او في مقتطفات منها فجعلتنا على ما نحن عليه .

واليوم تدركنا الحدائة فثمة اجيال جديدة في قطعة مع هذا الماضي العظيم وفي نزوع مستمر نحو الآلة ودنيا التقنية والصناعة والاصطناع .

واخطر هذه المدونات والمجموعات شأننا كتاب الاغاني - ملحمة العرب - الذي يدل عنوانه على ان صاحبه رأى وجود العرب لا استنتاجا ولا استقراء ولا فلسفة بل كلما جميلا او ادبا وسجلا لادب ، قل : انشادا وخبرا عن انشاد ، وقراء خلفاؤه ونحن نقرؤه اليوم على انه كذلك (66) . ووجود العرب شعر ينشد .

وبعد فنحن نطلب من الشعر دوما ان ينشد ومن النثر ان يلقي حنى بجاذى الشعر ، نطلب من الشعر الاكثر حدائة (67) ان يهدد ايقاع حياتنا اكثر مما نريده معنى نلتزم به .

لا عجب فنحن من امة صاغها الكلام .

والذي يسترعى الانتباه في كتاب الاغاني ان صاحبه ، اذ روى سيرة العرب منذ جاهليتهم حتى اوائل القرن الرابع اى الى بدايات الانحسار الاولي ،

(66) راجع شعيق جبرى **قصاصات في الاغاني** منشورات الجامعة السورية عام 1961 حيث تجد شواهد كثيرة من الاصفهانى ومن خلفائه عن هدف الكتاب بخاصة الصفحات 8 - 15 .
(67) مثال ذلك شعر ادونيس ومحسود درويش في مجموعتيه الاخيرتين (محاولة رقم 7) و (تلك صورتها ... وهذا انتحار العاشق) ، وقد سمعت الاثنين يلقيان ويعجب الجمهور ويصفق فهم ام لم يفهم .

انتقى من الاخبار والاشعار - بحجة الغناء ولاسباب اخرى (67) - اقربها الى روح فجرهم ، اقصد الجاهلية وصدر الاسلام واسقط ما تبقى ، مما يدل على ان الاصل - ومنه الاصاله - كان وما يزال قبلة العرب .

وقبله الساميين طرا ،

ولم يجانبوا الصواب ، كما قد نظن اليوم ،

اذ فى الفجر الاول ، وهو يرقى على ما رأى الساميون الى ابراهيم الخليل بدت للانسان (وحيا او اشراقا او استنباطا ، سيان) المشكلات الاكثر احاطة ، تلك التى ما يزال الناس يختصمون حولها حتى اليوم وستلازمهم الى منتهى الدهور والتى نطلق عليها اسما - قد يقلص مدلولها - هو الميتافيزيقا كالوجود والعدم ومآل الانسان واصل الزمان ، والارض سرها وغربة البشر فيها ، وغير ذلك ، وكذلك المعانى الاكثر اساسية كالخير والشر والعدل والظلم والحساب والعقاب وغيرها ، ووجود هذه المعانى وعلاقة الانسان بها وما الى ذلك .

وفى البدء الكل ،

يلى النمو ،

والبدء ذكر ،

وقول الذكر كلام

ولسان العرب كلام .

وعلى اية حال فاذا شعر العرب انهم مهددون بالنزول فى الشعوب ، ولم تكن طبيعة الدولة العربية وتقنية الحكم فى ذلك الزمان بقادرتين على التأليف بين الاقاليم ووحداتها الحضارية المتنافرة ، كان عليهم ان يرندوا الى اصلهم فهو الضامن لخصوصيتهم . وبعدها ، فى عصور الانحسار ، اصبح الارتداد هذا انطواء على الذات ، ونحن اليوم اذ نتحدث عن اليقظة والاحياء والبعث (وايا كان اتجاهنا الحزبى والايدىولوجى) نسائل الاصل ونسأل عنه .

(67) مكرر) تشيع الاصمهانى معروف اوردته الكتب القديمة كلها . راجع بشأنه كتاب شفيق جبرى المذكور صفحة 28 فيه شواهد لا بأس بها . الا ان التشيع بعض السبب وليس كله .

والاصل بعد لا يعاد بل يستعاد ، والاستعادة هي التي تجعل من تاريخ الامة وحدة هي فسحة حضور ، حضور الجماعة لذاتها ولبقية الامم والجماعات .

اقول ايضا : الاصل ليس نقطة زمانية - مكانية نحددها باحداثياتها ونردها بالتحليل الى العناصر المركبة لها فنجعل منها مفهوما او فكرة ، بل هو هذه العلاقة التي تقيمها - ايجابا ام سلبيا - مع مجمل تاريخك ، اذ تشده اليك وتنتمي اليه ، فلا يمكنك اذا ان تجعل منه مبدا بالمعنى الارسططالي (الاساس العقلي الاول اطلاقا) بل هو خير يروى وكلام ينقل ، ولهذا كانت كتب العرب - جلها ان لم يكن كلها - اخبارا . والاخبار هذه ليست تاريخا بمدلول الكلمة العلمي ، بل هي احداث مازجت بين المتخيل والواقع لتدل على بؤرة الدلالة ، واليها تحيل .

والوجود دلالة اكثر مما هو علم .

وانما العلم هو اخضاع الدلالة لسلطان العقل .

ذلك هو الدور الذي حدده افلاطون وهو يستعيد تاريخ الاغريق (68) للميتوس او ما نسميه اليوم اسطورة بازدراء (69) واسطورة الاغريق تقابل عندنا الخبر مع فوارق لا مجال لذكرها الآن . وكل منهما على طريقته ، يشير اكثر مما يحدد ، يوميء اكثر مما يقول .

يقول ليوميء ويشير ويوميء الى الاصل .

... ويقوله

... وعليك ان تقرأ

... وتقول .

ذلكم هو ينبوع الادب وفنون الادب .

ويدرك اجدادنا الانحسار فيجمعون ما تراكم لديهم ولدى شعوب الشرق من اساطير وتخيلات وشطحات ايهامية وخرافات فصلت الشعب عن واقع لا يعاش ولا يطاق .

تلك كانت مرحلة (الف ليلة وليلة) والاسفار المشابهة ، صعدت (بالمعنى الفرويدي للكلمة) الوجود المتردى وقالت ، على طريقته ، ما ا زاد الشعب

(68) راجع بخاصة هوار اكرتيس ترجمة الاب برياره ونشر وزارة الثقافة بدمشق .

(69) راجع بخاصة هوار الفيلدريسي وتعليقات روبان على هذا الموضوع .

قوله : عزلة هذا الشعب ، حقه على الحاكم المستبد ، وحلمه الذى لا يطاق بعالم افضل .

وفى هذه الاسفار وفى مجموعات الاخبار وغيرها الدليل على ان وجودنا سافات متراكمة ومتداخلة من الموجودات . وسوف يمضى زمن طويل ، على ما يبدو ، قبل ان نفك هذه السافات ونزد كلا منها الى زمانه ومكانه وبيئته الاقتصادية والسياسية والثقافية ، فندخل حقا فى حوار تطهيرى ومثمر مع تاريخنا . الا ان الحوار هذا هو البدء الحق للوجود القومى ،

وأمل المستقبل .

تعارضات تستحيل انفصامات

فكتاب العرب كتابان ،

وقولهم قولان ،

كتاب العلم وقول الحكمة (70) من وجه وكتاب الاصاله وقول الشعر من جانب آخر .

وايضا مرة : الكتابة والكلام .

قل : العقل والنقل .

والمسألة بعد حاضرة عندنا وعند بقية الامم بشكل او بآخر ، وهى ترتد الى السؤال عن سلطان القول ومن اين يستمد : من ذاته اذ يكتب الموجودات او من آخر - باطلاق المعنى - يقول فثمة الكتابة والكلام ؟

حول هذا السؤال اختصم اجدادنا الى حد التشاتم والفرقة ، واخذت هذه الخصومة شكلها الاحد الاعم فى الصراع التاريخى بين الفلسفة وعلم الكلام . ففي جبهة ابن سينا وابن رشد وخلفاؤهما ومريدوهم ، وفى جبهة اخرى الغزالي وابن تيمية وخلفاؤهما ومريدوهم (71) . والحكمة واحدة ،

(70) الحكمة (صوفيا) ومنها (فيلو - صوفيا) . والعلم والحكمة كلمتان مترادفتان لدى الاغريق . والحكيم او المعلم هو ، فيما يشرح هيدجر ، الخبير فى شؤون العلم . الا ان العرب ، وان كانوا استخدموا منذ ايام الجياظ وبعده ، كلمة حكمة بهذا المعنى ، فقد اضافوا اليها مبدءا اخلاقيا ودينيا لا تراه لدى الاغريق .

(71) راجع بخاصة كتابي تهافت الفلاسفة للغزالي وتهافت التهافت لابن رشد ولهما طبعات كثيرة .

فيما يرى الفريق الاول ، الا انها تقال في صيغتين . الواحدة (العلم) للخاصة ، والثانية (الشريعة) لعامة الناس . هذا ما يقوله ابن رشد في كلام لا لبس فيه (72) ، في حين لا يرى الغزالي - وهو الاقوى والاعنف - سوى حكمة فيها الحد بين الحقيقة والضلال . وبلاستناد اليها يصوغ الغزالي سبع عشرة قضية معروفة هي حيث الفلاسفة كفروا او حادوا عن جادة الصواب (73) .

وفي هذه الفترة قال ابو العلاء المعري ببينه المعروف :

كلب الظن لا امام سوى العقل مشيرا في صبحه والمساء
الا انه مع ذلك بقي مترددا .

ويطول الحوار ويستطيل ، ويبقى حوار الصم .

ولكن لما كان ، يومها ، كتاب الله ، وحده ، هو المرجع والحكم ، كان بوسع الخططين المتناقضين ان يتعايشا ولو بعسر . وبعدها ، وفي ايامنا ، تعددت المراجع والسلطات فالقول تشتت .

أقول ايضا ومن وجه آخر ، لما كانت المؤسسات الاجتماعية ما تزال متماسكة لدرجة ما ، كان بوسع هذه المؤسسات ان تمتص النزاع اذا استفحل اذ تجعل منه مسألة سياسية الفصل فيها لقول « الامير » .

وعند العرب قول الامير فصل المقال .

ذلكم هو التعارض بين العقل والنقل ، بين سلطان البرهنة ، وسلطان القائل الاول (اية كانت اولويته) تعارض اخترق التاريخ العربي برمته ، اخترقه وما يزال وسوف يستمر لزمان بعيد على ما يبدو اذ الانسان ، فردا وجماعة ، ابن تاريخه ، يرد الى مستوى اللاشعور ويستيقنه ، فلا يمكن ان يفلت منه كما ان الجسم بوصفه كتلة مادية لا يستطيع التحرر من الجاذبية الارضية .

(72) راجع بخاصة كتابي ابن رشد : كشف مناهج الادلة وفصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من اتصال والكتابتان مطبوعان اعتياديا معا .

(73) في كتابه تهافت الفلاسفة المذكور واحسن طبعاته حتى الآن طبعة بويج توزيع المكتبة الشرقية في بيروت وكذلك بالنسبة لكتاب ابن رشد تهافت التهافت المذكور .

وعنه نشأت تعارضات .

فاندى يسترعى الانتباه فى التاريخ العربى هو التباعد المتزايد ، التباعد الى حد الانفصام بين الفكر والادب حتى لكأن الاثنين يسيران الواحد بمحاذاة الآخر ، كالخطين المستقيمين المتوازيين لا يلتقيان ابدا وسريعا . وبالفعل فان ، اذا ما تجاوزنا الشعر الجاهلى الذى كان يصدر عن رؤية حقيقية - وربما كلية - لم نتبينها بعد لانقطاع الصلة بيننا وبين روحانيته ، نلاحظ ان الادب اصبح تدريجيا تشبيها مبتكرا ، صورة غير مألوفة ، بيتا بليغا ، طرفة ، كلمة ظريفة ، عاطفة جياشة ، حكمة بليغة ، او « لفظة » كما يقال اليوم او غير ذلك . واصبحت ابعاده الاساسية كالاستعارة والمجاز والكناية وغيرها محسنات لفظية . والى هذا الوضع يرقى التمييز القاطع والمفتعل لحد بعيد بين الشكل والمضمون او المعنى والمبنى ، وطفى الاول على الثانى ، هذا حيادى وذلك هو الاصل . او قل اصبح الادب شكلا ، المضمون فيه سيان . فالادب لا يفكر بل يطرب ، وما يزال هذا التصور هو الشائع اليوم عند الكثيرين رغم الالتزام وما يلزم عنه ورغم اقحام الايديولوجيات فى صميمه .

اما الفلسفة التى توضع اعتياديا فى مقابل الادب - وهذا خطأ اذ ان الفلسفة ليست كلية الفكر - فتكاد تكون فى ترائنا حيادية لا بل غريبة ، عن البيان العربى ، ونحن الذين ربنا مجموعات الاخبار والسير ، نكاد نرى فى هذا الموروث ، ورغم الاختصاص ، رطانة اعجمية . فزكى الارسوزى - هذا احد اعلام الفلسفة العربية المعاصرة - وربما ، وهذا هو رأى ، اكبر اسم فيها - اختار بقصد تحطيم هذا الموروث ، صفحات من الفارابى وابن سينا والغزالي ، ليدلل على ان هؤلاء الاعلام غرباء عنا (74) . وهذا خطأ اذ ان الذين نغربوا عرب رغم اصلهم الاجنبى ، وقد اغنوا ترائنا باسهامات عظيمة . الا انه خطأ ذو دلالة .

وغربة الفلسفة عن اللسان العربى الاصيل ذات دلالة ايضا ، اذ انه ، الى جانب ضرورة ابتداء المصطلحات والتعابير وطرق العرض من قبل المترجمين والمؤلفين ، ابتداء فجر اللسان المبين وادخله فى طرق ملتوية من حيث اسلوب الكتابة ، الى جانب هذا فان الفلسفة تكونت ونمت عندنا بمعزل عن الادب ، وهذابقى غريبا عنها وما يزال .

(74) المؤلفات الكاملة . طبع بعناية لجنة خاصة فى دمشق ، المجلد الاول صفحة 289 وما يلى .

والمفارقة فى كل هذا هو ان البيان مقولة فلسفية لم نستخدمها حتى الآن ،
وهى تشير الى فسحة الظهور او الى حيث ، اذ نقول ، يشف الموجود عن
وجوده . فبيان العرب بيانان .

ولا تحتج بأن ادبيا كالمعري عالج فى شعره وفى نثره عددا من الموضوعات
الميتافيزيقية جعلت طه حسين يستخلص منه ما يشبه المذهب الفلسفى (75)
ولا ان شعراء من القرن الرابع وبعده كالمتنبى وغيره ضمنوا ابياتهم حكما
وقضايا فلسفية اذ الفكرة بعد من ابعاد الادب ، وليست كل الابعاد
والفكرة غير الفكر .

فما الفكر ؟

ولم لا نسائل ايضا عن الفن والادب والفلسفة ونوسع السؤال بحيث
يشمل السياسة ايضا . اذ ان هذه الفعاليات يستدعى بعضها البعض الآخر .
والجواب عن السؤال الذى طرحه علينا اشكالى ، فى اشكاليته ، فى احرارية
الجواب ، الحافز على اعادة النظر فيهما - فى السؤال وفى الجواب -
باستمرار ، اعادة هى نمو تلك الفعاليات . والاحراجى فى الفلسفة
والادب - هذا اذا اقتصرنا على هذين وحسب - هو انهما ، وبخلاف ما هو
عليه الامر فى العلوم المدعوة دقيقة ، هو انهما لا ينطلقان من معطى يتحول
الى موضوع يبحث ، بل عليك هنا ان « تفكر » او ان « ترى » ، اقصد ان
نشق الطريق (ومنه الطريقة) حيث لا طريق ، ان تشق الطريق الى موضوع
هو لا - موضوع (اى غير موضوع امامك فتراه او تلمسه لمس اليد) ، او هو
موضوع عليك ان تبتدعه كل مرة اى تتناوله على شكل مبتكر بحيث تحول
المعطى (مثلا الحدث فى الادب) الى رؤية .

فالفلسفة فى مقاربة اولى واولية ، ان تبتدع او تنتج ، كما يقال اليوم ،
مفاهيم تكشف عن ابعاد الحدث بحيث تجعل من الواقع علما ومعقولة يمكنك
- اى يمكنك الانسان - من السيطرة عليه ، فى حين ان الادب يستبقى الحدث ،
يستبقه فى زمنيته ليجعلك تعيشه وتقرؤه ، تقرأ عبر الحاضر العابر ، المستقبل
والمستمر .

اذا الادب ليس موضوعاته ، ليس القضايا الاجتماعية التى يلتزم بها ،
وان كانت هذه من مكوناته ، بل هو الفعل الذى ينقل الحدث (والقضايا
الاجتماعية احداث) الى مستوى الدلالة والبيان .

(75) فى كتابه المعروف تجديد ذكرى ابي العلاء ، نشر القاهرة .

فالفارق بين الفلسفة والادب ، بينهما وبين الفن والسياسة فى فسحة الحضور ، وهذه ليست فلسفة المثلث والحضور التى ينتقدها دريدا .

الفارق ، اذا شئت ، فى القصد : كيف تقصد الموجودات فتقولها او نقيم معها حوارا ، والاثنان واحد .

وفسحة الحضور . فى الفكر هى الاشمل ، وقصد الفكر هو الاكثر احاطة ، والابعد مرمى ، وعلى صعيده - صعيد قول الفكر - تلتقى الفعاليات الانسانية كلها ، السياسية منها والفلسفية ، الادبية منها والفنية وحتى الاقتصادية .

والفكر ابصار .

اقصد نفاذ البصيرة او فطرة الانسان الفذ بكل ملكاته الانسانية على استقطاب مرحلة تاريخية بكافة احداثها (الالياده) او شطر من الوجود الانساني بكل تعقيداته (الاخوة كارامازوف) او اشكالية عقلية كلية وقف امامها العقل حائرا (نقد العقل النظرى الخالص) ، استقطابها اى استحضارها (ومنه فسحة الحضور) وقولها ، اى نقلها الى مستوى البيان بحيث تشف عن ابعادها ومفاصلها ومراميها ودلالاتها ، وكلها بالنتيجة واحد .

وهو ايضا ، وللسبب ذاته ، حوار الانسان مع الانسان ، ومع عالم الانسان فى ابعاده المتعددة ، وبمختلف تقنيات القول واللسان ، وما ابتدع الانسان من وسائل الاداء ، وايضا حوار الآتى مع الاصل يضم ابعاد الزمان ويراهما فى مستقبل كامن فيها .

انه ذكر ، والذكر فائض الاستذكار عن ذاته ، ذكر الاصل فيه ما يلى ، اذ الانسان اعطى لذاته دفعة واحدة . فالنهاية فى البداية كما ان الغاية فى المبدأ .

الا ان الذاكرة تخون ، تصاب بالوهن فتحون . ويدرك الانسان النسيان فيعجز عن استشراف المستقبل ويصبح عندهما الفكر رجع الماضى ، بالاحرى صده ،

والصدى نقض الكلام .

هكذا تسقط الحضارات ، وتصبح تراثا لا لاصحابها بل للانسان . ذلك كان ، قبلنا ، مصير الاغريق .

فلنتابع .

الفلسفة غير الادب ، وتلك بديهية .

الا ان عزل كل منهما عن الآخر كانت له ، كما فى تراننا نتائج سيئة ، اد جعل الاديب يعتقد ، باعتماد جازم ، ان دربه غير (بغيرية مطلقة) غير درب الفيلسوف . والعكس صحيح . فللاديب الواقع يرصد احداثه ويقولها وللـفيلسوف المجردات يعالجها كما يشاء . بهذا يتكفى الواقع على ذاته وينغلق لتلاشى بعده الفكرى ويقتصر مجال الرؤية على المباشر . والمفاهيم بدورها تنعزل تدريجيا عن المعاش وتصير لعبة يمارسها المختص على هواه ، كما هى عليه الحال اليوم فى كتبنا المدرسية واعلب الامالى الجامعية . وكلاهما عندئذ هامشى . وننسى قول هجل الاساسى : الفن تجلى الحقيقة فى المحسوس .

وفى اياما نرى نتائج هذا التباعد اذ حلت الايديولوجيات محل الفلسفة ، ايديولوجيات تريد الى فضايا مبسطة وخلاصات لا تلخص شيئا ، فهى مجموعة تأكيدات - وعقائد - خلو من الفكر ، واطر مجردة تتحدث السى الانفعال ، فلا تساير حركة المعاش بل تجبره بأيسر السبل - سبل الالفاظ - على الانتظام ضمنها .

ولهذا التباعد بين الادب والفكر - الفكر لا الفلسفة - جذور « اعرق فى تاريخنا ، هو الصراع الذى يجده فى كل زمان ومكان بين السلطة والسياسة من جهة وبين الاديب والفيلسوف من جانب آخر ، او بين السياسى والمفكر الا انه بلغ عندنا مع بدايات التجزئة الاولى ، يوم اخذت المملكة العربية تتحول الى ممالك فاقطاعات ، بلغ حد الانقسام ، وبالتالي ، الحذر المتبادل بين السياسى والمفكر ، فالفلسفة مشبوعة ويجب ان تقف على الحياد . وان قالت ما تريد ان تقول فاما بعوميات فوق الزمان والمكان واما بلغة مغلقة الا على اهلها ، وهؤلاء قلة قليلة . فلا منفذ لها على الشعب ولانافذة منها تراه ويراه . ولهذا تأرجحت الفلسفة السياسية عندنا بين الطوباويات - فل : الفيسيات - تبني مدنها الفاضلة فى الفراغ ، وبين رصد الواقع لتبريره ، هذا بالاضافة الى بعض احكام قيم فى الجزئيات هى اقرب الى الارشاد الدينى والاخلاقى منها الى العمل العقلى الذى يقدم من الداخل (75 مكرر) . فلم

(75 مكرر) راجع على سبيل المثال كتاب **الاحكام السلطانية** للساورى (اواسط القرن الخامس) نشر مصطفى البابى الحلبي واولاده بالقاهرة عام 1966 ، فيه مقارنة منطقية جيدة من واقع الدولة العربية فى تلك العصور ، الا انها مقارنة تقول ما كان وما يجب ان يكون ، لا ما يمكن ان يكون فى ملابسات تاريخية معينة .

يتمكن معكرونا وفقهاؤنا من وضع اسس منطقية لما يمكن ان تكون عليه الدولة العربية فيما اذا توحدت فعاتد اليها الحياة . وبالجمله فان الفكر العربى - ادبا وفلسفة وسياسة - اقرب الى الحفاظ على الماضى منه الى استشراف المستقبل . ولا استثنى ابن خلدون رغم عبقريته الفذة اذ انه شرع للتاريخ السابق اكثر مما شرع للتاريخ اللاحق .

والادب ايضا مرة لا يفكر ،

اجبروه على تعليق فكره ، اذ امتصته السلطة السياسية وجعلته تابعا لها ، وبالنتيجة ذيلا من ذيولها يتفنى بامجاد الامير ويعزن لحزنه ويسير فى ركابه ،

... ويزين البلاط .

واول القصة - قل : المأساة - وآخرها معروف فلا حاجة للاطالة . اجبروه على الا يرى فيفكر اذ عزلوه عن الشعب وهو صوته وعن السياسة التى فى صميم كل قول ايا كان موضوعه واية كانت شطحات خياله . والسياسة والشعب اسمان لمسمى واحد ، فى منظور الادب والفكر .

اذ الامير ، وحده ، يرى ويقول .

فى الفجر الاول كان كلام الامير حقا امير الكلام ، وآية البيان . فثمة مقطوعات منثورة هنا وهناك فى كتب التاريخ والسير والاحبار للخلفاء الراشدين وبعض من تلامه فى القرنين الاول والثانى ، هى من عيون ادبنا ، واروعه وارقاءه .

... وكانت الرؤية بمقياس الفتح المبين

الا ان البلاط ومتع البلاط وهذه الجيوش من الحكام والموظفين والمتزلفين من العرب وغير العرب ، امتصت بلاغة الامير كما امتصت حيويته ، فسكت . ولم ينطق بعدها الا لاما .

بوسعك ان تستخلص اليوم من ادبنا الشعرى والنثرى ومن كتب التاريخ والاحبار والسير صورة معبرة ولحد كبير امينة عن الحياة الاجتماعية بكل ابعادها فى ذلك الزمان وفى مختلف عصورنا ، فهى تساير تطور النبى والمعادن والتقاليد والقيم وتفصح عنها . الا انها رؤى لما هو كائن ، ولما كان ، لا لما ينطوى عليه الحاضر والماضى من امكانات مستقبلية ، فهى محدودة المدى ومحافضة ، وبعد التجزئة الاولى اصبحت رجعية .

انها رجع الماضى ، وحنين يائس اليه .

وفى شعرنا لوحات اخاذة ما تزال ماثلة امامنا ، نحن الذين حفظناها عن ظهر قلب - وبحق - على مقاعد الثانويات ، وناطقة تناديننا كالتماثيل الاغريقية وتفيض عنها حيوية وحرية كوصف معركة عمورية لابي تمام ، وشعر المتنبي ، يفجر الحدث ومناسبتة ليشق للخيال افق الفكر الاوسع ، والخيال المبتكر فكر على طريقته ، الا ان هذا الشعر المتنوب والممتلى شاعرية ، مهيب الجناح مكبوح الجماع ، وايقاعه ، رغم الحضارة ، ايقاع جاهلي لاغش فيه ،

... وشعر مناسبات ،

... واحيانا وقوف على الاطلال (وصف ايوان كسرى للمحتري) فلا يثير اية مشكلة من مشكلات الوجود ، يجسدها ، كما جسد دوستيفسكى الشر المطلق فى رواية الشياطين . فجعله ينطق فى شخوص من لحم ودم تمشى بيننا .

ولولا كتب التاريخ لسقطت . سيرة الشعب الكبرى . اقصد الفتح المبين وصارت ، نحد بعيد ، نسيا منسيا ، مع انها هى التى حرضت تاريخنا وشعب هذا التاريخ وجعلت منا ، يوما ، طليعة بين طلائع الشعوب . ومن الغريب المستغرب ان مجموعة جامعة كاغانى الاصفهاني تمر على هذه المسيرة مرور الكرام .

الا ان الفتح فوق كل غناء ،

فهل الفكر اذا غائب من تراثنا ؟

كلا . الا ان سبيله غير سبيل الادب ، فهو فى بعض مقطوعات المتصوفة وفى صفحات جيدة من علم الكلام ، وصفحات اخرى منثورة هنا وهناك فى كتب الشعر والنثر ،

... وفى الكتاب ، كتاب الله .

واصول فكرنا وحقيقته يجب ان نفتش عنهما فى جملة الفكر السامي ، وبخاصة فى الفوارق الدقيقة الكبيرة بين هذا الفكر والفكر الاغريقى ، من جهة والفكر الشرقى من جهة اخرى ، وهذا حديث آخر ، علينا ان نمود اليه يوما بدون مستبقات .

اما الادب بالمعنى الادق ، فلولا بعض فلتات الزمان ، لقلت انه جمالى خالص . والجمال فكر على طريقته ولكنه فكر قاصر . فادبنا فى جملته لا يفكر .

وبعد ، فاذ القى نظرة سريعة على مجمل فكرنا يبدولى وكأنه امام تراث ضخم من الانجازات الحضارية فى كل فنون الحضارة ومجالاتها ، وامام احداث جبارة استثارت التاريخ العالمى كله ووجهته يوما ، الى حيث يجب ان ينتجه ، انجازات واحداث ومغامرات تتراكم امامه باستمرار وهو عاجز عن اللحاق بها ، فما عليه الا ان يحصنها ويرتبها ويوبئها ويصنفها ويردها الى الاصل الاول الذى صدرت عنه ،

... وبعدها لمستقبل ما .

واذ هو على هذه الحال يتباعد الاصل فتصعب استعادته ، تصبح متنعة ويعسر التلاؤم مع الجديد الطارىء .

ويدكرنا الانحسار ،

ويصيبنا النسيان .

وقيل : الانسان من النسيان .

ويبقى ، فى جملة ما ورثناه عن الماضى ، التعارض بين الفكر والسياسى ، كما بقى التعارض بين العقل والنقل وبين الفكر والادب .

واذ يستقر الانحسار ويتوطد ، تتوالى الانفصامات ، فكل تعارض يؤدى الى تجزئة ادهى من التى سبق ، اذكر من هذه التعارضات اثنتين يتعلقان مباشرة بموضوعنا : الفصحى والعامية والخيال والواقع الذى اشرت اليه ، نلى ، عندما تدركننا الحداث ، القطيعة مع الماضى . وكل منها تنفذ الى صميم الادب . قل : الى صميم الامة ، اذ الادب نمط من انماط وجودها ، فى اللسان او من اجل ذاتها او وعى الذات على حد تعبير هيجل ، او وجودها فى وجدان الانسان حيث الوحدة الفكرية تستجيب لوحدة الارض ووحدة الاقتصاد .

فاشكالية الادب - وايضا الفلسفة والفنون وكل اداة اخرى من ادوات تجلى الفكر - هى اشكالية الوجود القومى واردة هذا الوجود مستقبلا ، اذ الوجود الانسانى يتأتى الى ذاته من الآتى حيث الاصل مستقبل واستقبال . وبداية التجزئة التى اشرت اليها نهايتها بمعنى ان بلوغها منتهاها .

واذ تجزأت الامة تفككت .

تفككت افنيا اذ تحولت الى وحدات سياسية واجتماعية وثقافية متناحرة على البقاء ، تنفلق على ذاتها وتمعن في الانفلاق حفاظا ، كل منها ، على وجودها . وتنسى - كما ننسى اليوم - ان الجزء لا وجود له الا في الكل . فاذا تراخى فعل التعريب الذى صهر الشعوب فى الشعب عادت هذه الشعوب ، كل منها الى تراثه يحييه ، والى لفته يبعثها ، عادت عفويا او عن سابق تصور وتصميم ، فثمة وحدات حضارية ولغوية وطائفية وبسي شتى واعراق واقلليات ، منها ما هو من اصل سامى ومنها ما هو غير سامى ، منها ما هو من اصل عربى ومنها ما هو غير عربى ، كل منها يحن الى عاداته واعرافه وقيمه ، يحن الى ماضيه ، واخذت كل منها تنتشى لذاتها تراثا جديدا يمكنها من الاستمرار فى الوجود .

تتفكك الامة ايضا عموديا ، فثمة القطيعة بين الحاكم والمحكوم ، بين المثقف والشعب وبين فئات الشعب وطبقاته ، ثمة جيوش من المرتزقة ، وكل الى سبيله يدافع عن مصالحه ، لكل صراعانه ، فالحاكم فى صراع مع اعدائه فى الداخل والخارج ، والشعب الذى علق نهائيا (بمعنى : استبعد وصلب) يرى فى السلطان كابوسا مرعبا ، وفى كل حركة من حركاته غضبا احييا والمثقف يتزلف الى الحاكم بشتى الوسائل كى يحن عليه بما يستبقه على قيد الحياة (76) .

تفككت الامة فى نواتها الصلبة ، اقصد اللغة ، فكانت اللهجات العامية فى مقابل الفصحى ، واللهجات بدايات قديمة فى تاريخنا لدى الشعوب المستعمرة ، بدايات تكبتها الفصحى وتقلصها فتتوارى . الا انها استحالَت ، مع الانحسار ، نهايات ، وامتدت وانتشرت فأصبح لكل قطر ، لكل جنس ، لكل مدينة ، لكل قرية ، حتى ولكل حى من احياء المدينة الواحدة لهجتها او لهجته ، هى مزيج من الفصحى واللغة الاصلية . ويأتى بعدها الاجنبى فيشعها ليفيد منها فى مد نفوذه ، ويضع لكل منها قواعد . فاذا بالقومية تصبح قوميات .

وتفكك اللغة معناه تفكك الفكر ، ضاع بين الخيال الواهم (الف ليلة وليلة) والواقع المعاش الذى هو مجموعة مصالح قصيرة المدى ، ضاع وتشتت اذ تكاثرت بتكاثر اللهجات . للفصحى النشر المسجع والخطابيات والنظم اللفظي ، وكلها تعتمد كليشيهات هى فئات الماضى وقد تفرغ من كل محتوى ، فاللسان

(76) راجع رواية الزينى بركات لجمال الفيظانى ، نشر وزارة الثقافة بدمشق ، فيها لوحة ناطقة عن عصر الماليك فى مصر .

المبين يدور ويفعل في الفراغ وبالمقابل ، فان اللهجات هي التي تقول حقاً حساسية الشعب وترسم لكل فئة من فئاته . في زجلها وغنائها وحدائها وحكمها ، ايقاع وجودها وقيم هذا الوجود ومعانيه ، وايضا اطرها الفكرية والجمالية . والى هذه اللهجات اردت شاعرية الشعب ، ففي نظمها ونثرها - نظمها اكثر بكثير من نثرها - مقطوعات حقاً معبرة وجميلة . الا ان عصب الشاعرية هنا - اقصد الوزن والشكل والدلالة - حنين يائس الى امل مجهول ضاع الى الابد ، هو الارض والوطن والحياة الكريمة . قل : العزة والكرامة ، والعربي شموخه وكبرياؤه .

ومع ذلك بقي شيء من الوحدة الشعبية المنشودة ، اذ في فترة الانحسار هذه ، وضعت - وضعها الشعب - المجموعات الاخبارية الكبرى الجديدة كالزير وعنتر (كذا) ومغامرات بنى هلال وحكايا سيف بن ذي يزن وغيرها ، تعود الى البطولات القديمة وترقى حتى الى ما قبل الجاهلية ، وتقول ، على طريقتها ، العلاقات القبلية التي ما تزال مستمرة ، والفزو والفتح وصرعات العرب فيما بينهم ونضالهم ضد الاجنبي . والى هذه التأليفات التي انتشرت في اقطار العرب وامصارهم تقريبا كلها . ارتدت البقية الباقية من وحدتنا اللغوية . اذ انها ، وقد وضعت بفصحى هي ما كان بوسع الشعب ان يحتفظ به من اللسان المبين ، تسوية مقبولة بين شطرى لغتنا التي كادت تصبح اشلاء .

وهي ايضا ربنتا على طريقتها ، ربت ذوقنا وحساسيتنا ، اذ اننا سمعنا الراوية الشعبية يتلوها في السهرات ، وبعضهم ينشدها مع الرباب ، ثم قرأناها في طبعات شعبية وحفظنا بعضا من مقطوعاتها الزجلية ، فهي جزء لا يتجزأ من تراثنا الراهن .

وبعد فان مرحلة الانحسار لم تكن انحطاطا كلها . ففيها عكف من تبقى من الكتاب ، مرة بعد مرات ، على التراث ، فاحصوا معانيه (مثلا كليات ابي البقاء) ولخصوا ما يمكن تلخيصه من الفقه والكلام وغيرهما (**العقائد النسفية وشرحها** للتفتزاني مثلا) وصنفوا المعاجم (قاموس الفيروزبادي مثلا) وواصلوا عمل المؤرخين ، كل منهم بالنسبة لعصره (مصنفات ابي الفداء مثلا) ، حتى لكانهم ، وهذا ما هو واقع ، القيمون على تركة عليهم ان يقوموا ، بالنسبة اليها ، بالجرد الاخير ،

والباقي على من ياتي بعدهم .

ذاكرة اخرى وذكر مستعاد

و

« كتاب الانتظار »

تلك مشكلات الادب العربي الاساسية ،

تجاوزها ، يتجاوزها الزمن وتعود ، بنسب متفاوتة تعود .

فالعامة ، وقد اعتقدنا لسنوات قليلة خلت ، ان التعليم والتعريب والاعلام الموحد بسبب وحدة المشكلات . ستنهض عليها ، تكاثرت مع وسائل التوصيل الجماعية على فجأة وما تزال . فثمة اشرطة تعرض على شاشة التلفزيون ، في كل فطر بلهجته . تبعث باسم الحفاظ على الفولكلور والتقاليد الشعبية ، العاميات والجمهور يقبل عليها بشغف لانها تمثل واقعه المعاش وتقول مشكلاته اليومية . والشعوب ما تزال ، رغم تضائل بعض اللهجات المحلية ، تفكر ، كل منها بلهجته . ويخيل اليك ان بعضا منها يعيدنا الى الف ليلة وليلة والى الانقسام المخيف بين الواقع والخيال . والحذر المتبادل بين السياسي من جهة والاديب والمفكر من جهة اخرى ما يزال مستمرا . ذلك لا يرى في هذين (الا اللهم في مجال الصحافة والاعلام) قوة حقيقية .

فيعترف لهما بوجود نوعي ، وهذان يراوغان ، ذلك حفاظا على الغذاء اليومي ، وكذلك النباعد بين الفكر والادب ، رغم محاولات بعض الادباء من المحدثين وانجازاتهم الجيدة ، اذ ما يزال جل الكتاب يرون في الفلسفة فعالية عربية عنهم ومنطقة حراما يسمعونها وينكفون على اللفظة ، اللفظة - الصورة ، فمجال الرؤية عندهم محدود ، اما غياب الفلسفة الذي يكاد يكون كاملا فحديثه حديث آخر .

وخلفية الكل ، في اللاشعور الجماعي ، التعارض - الام ، اقصد التعارض بين العقل والنقل .

وتدركنا العصور الحديثة (اواسط القرن التاسع عشر او قبله بقليل) ومن ثم الحدائ (بعيد الحرب العالمية الثانية) فثمة الترجمة عن الآداب الاجنبية ، ومن ثم التقليد والاقتباس والتأليف ، وطوفان من الكتب والمشكلات

بقيم حازرا يتزايد بيننا وبين التراث ، اذ علينا ان نتدارك ما فاتنا طوال خمسة قرون من الانعزال وان نتبنى الجديد المستجد وهو فى تكاثر متسارع ونحن عاجزون عن اللحاق . والعجز هذا يصبح لدى الاجيال التى تتكون انيوم قطيعة مع الماضى ، هى الانقسام الاخير (وعسى ان يكون الاخير) .

والانقسامات هذه تضعنا على التخوم ، تخوم الوجود واللاوجود . اذ وجود العرب وحدتهم ، فما السبيل الى الوجود ، اهو الادب واللسان بشكل عام ؟ على الارجح نعم ، اليوم كما فى ايام الانحسار ، والى ان يفتح لنا ربك سبلا اخرى .

والواقع ، ان العربى ، اليوم ، اديبا كان ام سياسيا ام غير ذلك ، فى صراع مرير مع الماضى وانقساماته ، صراع على مستوى الشعور واللاشعور (هذا اكثر من ذلك) اذ لا يمكن للعربى ان يتنكر لماض هو شخصيته والركيزة التى ستقوم عليها هذه الشخصية . وكلنا ، لهذا ، نتعلمه - ويجب ان نتعلمه - على مقاعد الدراسة ، وبنيتة القاعدية والتعبيرية هى بنية لغتنا اليوم وغدا ، رغم المفردات المستجدة وانماط الاداء المستحدثة . ومن ثم فهو الذى يجب ان بنمو كى يتمثل الحدائة وما قبلها ، ومع ذلك فهو ، فى منطقته ، مفاير لهذه مفايرة تكاد تكون كاملة . ولهذا اصبح رغم انه مر باستحالات شتى ، اصبح يؤلف فى ذهن العربى كلا هو نموذج مرفوض .

بقيت الروح . والروح لا وجود لها ، اقله فى تجربتنا ، بدون جسد . والجسد هو موضوع لعبة الحدائة .

كلنا يعرف ، باحساسه ان لم يكن بعقله ، الطريق الى المصالحة مع التراث والى التأليف بينه وبين الحدائة . انها الحوار : الحوار مع الماضى ، الحوار بين الفكر والادب ، بين السياسى والاديب ، بين الخيال والواقع ، وايضا ، ورغم المتزمتين ، بين الفصحى والعامية ، ايضا وبالدرجة الاولى ، بين العقل والنقل .

الا ان الحوار لا يتم بقرار ، لا لان هناك محرمات شتى تكاد تجعل منه امرا ممنعا وحسب ، بل لان الوسيط فى الحوار هو الشعب ، ونحن علقناه اذ ابقيناه . رغم تعميم التعليم والزاميته ، رغم الشعارات ، على هامش السياسة . وببدا السياسى مفتاح التطور اذ فعله هو الاول واليه يرتد فعل الادب ومفعوله ، وبقية الافعال .

ومع ذلك دخلنا الحداثة ، والدخول هذا لا رجعة عليه وعنه . وادبنا الحديث
مل المستقبل .

فما هذا الادب ؟ ما الذى يميزه عن للقديم ؟ ولاية درجة يستجيب لواقعنا؟
الادب نص ،
وكل كتابة نص .

افسد فسحة بيان ولقاء : بيان ، اذ فيه تبدو الموجودات فهي ظهور او
تجلى ، ظهور وتجلى يتناسبان مع فدره الكاتب او القائل على الابانة ، لقاء ،
اد على صعيده يتعارف الناس بعضهم الى البعض الآخر ويتعاطفون ويوجدون .
واللقاء حوار مثل الحدود : الكاتب والقارىء والاشياء ، وهذه ابعاد النص ،
لا فى بنيانه الذاتى او الوامى . بل بوصفه رسالة من انسان الى انسان ،
فيها تم الاشياء عن دلالتها فهي معنى . قل : فيها تتلاشى ثقالة الاشياء ،
يخترنها نظر الانسان يقولها فيزيلها ليستعيدها عالما انسانيًا .

قد يتفلسف الحضور فتحاذى فسحته الصفر . الا ان اللاحضور ليس
كذلك الا بالنسبة لحضور مفترض تزيله ويبقى ، فاللاحضور ملازم للحضور
ومتم له ، كما ان اللارسالة تنبثق من الرسالة واللامعقول من المعقول
والعكس صحيح .

وفى خلفية كل كتابة كلام ، والعكس صحيح

والذى يميز كاتباً عن آخر ، وجنسا ادبيا عن غيره وعصرنا عن الذى سبقه
ومرحلة تاريخية كلية عن المراحل الاخرى ، الذى يميز الادب عن الفلسفة وهذه
عن العلم ، هو فسحة الحضور هذه : ابعادها ، اغراضها ، اهدافها ، شخوصها
او ما عليتها ، شمولها ، درجة انفتاحها وانغلاقها وغير ذلك ، وبالنتيجة سيرورتها
التي هي مسيرة انسان .

وفسحة الحضور هذه ، كالكاتب الذى هو تحقيقها ، مقولة انطولوجية
سأعود عليه او عليهما .

ولكل نص بوصفه موجودا موجد (او مبدع واذا شئت منتج) يفوله او
يكتبه ، فالوجود كتابة او قول ، او هو كتاب ، كتاب تتعدد قراءاته وتختلف
تصوراته الى حد التنافر ، ويبقى كتابا .

ولكل موجد موقع هو استجابة لقضية راهنة ولظرف تاريخي واقع ،
وهذه الاستجابة هي التي تحدد سمات الكتاب الاساسية . والكل يردد الى
فسحة الحضور اذ منها تنطلق الاسئلة والاجوبة واليها ترد ، فما هي هذه
الفسحة في الحداثة : حداثتنا وحداثتهم ؟

ان الجواب عن هذا السؤال يستلزم ، بادىء ذي بدء ، النظر في
الفوارق ، عندنا ، بين النص القديم والنص المستحدث .

هذه الفوارق ،

اهي في مراكمة الاجناس الادبية ، كما يريد بعض الادباء ونقادهم ، بحيث
اننا ننقل في النص الواحد من المسرح (نعدد الاصوات والحوار) الى
السرد والوصف (77) او من التدفق الملحمي الى الانشاد الغنائي (78) في حين
ان النص القديم كان كله تقريبا من الجنس الذي نسميه باصطلاح غاثم غنائيا ،
نواته الصلبة في مشاعر الشاعر واحاسيسه ؟

أم في تعدد المستويات بحيث لا يستطيع التمييز بين الواقع والمتخيل ،
بين الحقيقة والحلم ، بين التاريخ يستدعي الكاتب ابطاله وبين الراهن (79)
او بين المحسوس والاطار الرمزي (80) بحيث يزدوج النص فثمة الاسطورة
في مقابل رصد الحياة العادية (81) او فثمة المسرح والمرايا على حد تعبير
ادونيس (82) في حين ان النص القديم كان وحيد الخط ، وحيد الاتجاه ،
ينتقل من واقعة الى اخرى حتى يشعر الكاتب انه استنفذ غرضه فيقف ؟

ام هي في الوحدة العضوية للنص او للكتاب ان القصيدة (ومن باب اولى
القصة القصيرة والرواية) تؤلف كلا متماسك الاجزاء ، في حين كانت

(77) مثلا ادونيس (**الراس والنهر**) صفحة 363 وما يلي ، في المجلد الثاني من الآثار
الكاملة ، نشر دار العودة في بيروت .

(78) مثلا محمود درويش في (**تلك صورتها ... وهذا انتحار العاشق**) نشر مركز الابحاث
الفلسطينية لمنظمة التحرير الفلسطينية في بيروت .

(79) هذا النهج تجده تقريبا لدى كل الشعراء اليوم ، لدى من وفقوا في مد القديم الى ايامنا
(سليمان العيسى مثلا) ولدى انصار التجديد (علي الجندي مثلا) وايضا لدى من يراوح
بين هذين الحدين (خالد محي الدين البرادعي مثلا) .

(80) مثلا قصص جورج سالم وذكريا قاصر .

(81) مثلا حنا مينه في رواية (**الشمس في يوم غاثم**) نشر وزارة الثقافة بدمشق .

(82) عنوان مجموعة لادونيس تجدهما في المرجع المذكور .

القصيدة القديمة (وأيضاً النص النثرى الادبى) سلسلة مقطوعات كل منها يؤلف وحدة مستقلة عن الأخرى (83) ؟

هذا الفرق جدير بالوقوف عنده ، اذ ان الوحدة العضوية بحصر المعنى أى حيث النص كالعصوية يكمل اجزاؤها بعضها البعض الآخر ، هذه الوحدة اغريقية ، ونموذجها عندهم المسرحية او فى النحت (فينوس ميلو) وغير ذلك وقد فلدها المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر وقلدتها ايضا ونجحت لحد بعيد الرواية الكلاسيكية ، وفيما عدا ذلك فان النص غير الاغريقى . وبخاصة النص السامى والعربى ، مجموعة آيات ننفث على لا متناهى الوجود الذى تحيل اليه . اذ فى حين ان النص الاغريقى يستهدف الكمال فى التناهى فثمة الوحدة التامة ، فان النص بعدهم وقبلهم (لدى الساميين) وبعدهم (لدى العرب) هو بداية الطريق الى الافق الاوسع . فوحده ليست فى ذاته بل فى ما يشير اليه ، ونحوه يجعلك تتطلع .

وبعد فان النص الادبى ، ايا كان ، وفى كل زمان ومكان ، يقوم على تسليط الاضواء من مصادر مختلفة (تعدد الابعاد والمستويات) على بؤرة واحدة هى حيث تتكشف دلالاته - قل : حيث فائضه عن ذاته - بحيث تبقى هذه البؤرة حاضرة وغائبة فى آن ، وجودها هذا هو ينبوع الشاعرية يذكى فيك حس الوجود . أما النص الفلسفى او العلمى - هذا اكثر من ذلك - فيضع هذه البؤرة فى صياغة عقلية تجعل منها مبدأ او مصادرة ينتقل منها الكاتب ، دياكتيكيا او تحليليا (الاستقراء والاستنتاج) الى ما يترتب على المبدأ او المصادرة من نتائج ، ثم يرتد الى نقطة الابتداء ليستكمل بالبرهنة شروط وجود النص .

ينتج ،

ان الفوارق التى ذكرت ولها مالها من اهمية ، ليست اساسية الى الحد الذى يتصوره الانسان لاول وهلة اذ كانت للقديمين سبلهم فى الوصول اليها . لنلاحظ مثلاً ان نصنا القديم ، شعرا كان ام نثرا - هذا اقل من ذاك - يتميز بالايجاز الى حد الاعجاز ، ايجاز فقدناه لان اللغة كانت عندهم فطرة وهى عندنا اكتساب ، والايجاز هذا يجعل من نصهم سلسلة آيات تتركز فى بيت

(83) راجع حاك برك السن عريية فى الراهن نشر غاليمار بباريس صفحة 321 . وللاستاذ برك المعارف حقاً بشؤون العرب آراء قيمة فى الفوارق بين ادبنا القديم وادبنا الحديث لا مجال لذكرها هنا . منها ما يقارب ما ذكرت ومنها ما هو غيره ، وذلك لاختلاف المنظور .

أو بيتين ، وأحيانا فى لفظة ، فى لفظة - صورة حيث مختلف الأبعاد والمستويات ، وحيث الرمز والواقع والخيال .

أقول أيضا :

هذه الفوارق أهي فى تحطيم العروض الخليلي فثمة تبديل الوزن والقافية وتنوع المتواليات (الوحدات اللفظية - التعبيرية) الى ما لا نهاية له أو فى الغناء هذا العروض فثمة القصيدة النثرية تمكن الشاعر - النثر من مراكمة المواقف والمشاعر وغيرها فى نص واحد ؟ الفرق هام ، أقله فى جانب واحد ، إذ أن الموروث الشعري رتيب الإيقاع ، فى حين أن شعرنا اليوم - ونثرنا أيضا - ولكي يساير تعقد الحياة ، يستنبط أكثر فأكثر إيقاعات جديدة - فيها طبعا الغث والسمين والفت أكثر من السمين تزيد أدبنا غنى وتنوعا .

والأهم منه هو أن موروثنا الشعري ، باستثناء الشطر الجاهلي منه ، باستثناء من ساروا على دربه ووفقوا وهم قلة ، هذا الموروث ، واقع المعاش ، ورغم ما قيل عن واقعيته ، ليس فى ذاته - وكذلك وحدة مقطوعاته - بل فى شعور الشاعر . ولولا أرهاق هذا الشعور الذى يكاد لا يجارى ، لكان هذا الموروث انطباعيا خالصا وذاتيا صرفا . أما النص الحديث - شعرا كان أم نثرا - فهو « وضعى » على حد تعبير الاستاذ برك الموفق (84) أى انه ينطلق ، بالآخرى يحاول أن ينطلق ، من الموضوع المعاش ليرى الذات وانطباعاتها وتلوناتنا من خلاله ، وهذا واحد من أهم جوانب الحدائث كما سنرى .

والأهم من هذا وذلك هو أن الكاتب القديم ، شاعرا كان أم ناثرا ، يرى فى الأقدم نموذجا يحتذى . وكانوا ، لهذا يصنفون الشعراء والمتصوفة فى طبقات ، السلف فيها خير من الخلف ، إذ كان القصد كما قلت ، الرجوع الى النموذج الأول والحفاظ (ومنه المحافظة الى حد الرجعة) عليه ، فقيه عندهم ضمنا ، الوحدة ، لا وحدة أدبهم وفكرهم بل وبالدرجة الأولى وحدة وجودهم . أما النص الحديث وهو كما قلت نص تجريبي ، فيرفض ، مبدئيا ، النماذج كلها لبيتدع لا على مثال بحيث تبدو بعض النصوص كما لدى فايز خضور (85) الذى يحتفظ مع ذلك بالعمود الخليلي ، تبدو وكأنها ، رغم التقيد بالاعراب ،

(84) المرجع المذكور صفحة 328 الحاشية رقم 24 .

(85) راجع مثلا بعض مقطوعاته مجموعة (إطلال فى حريق المدينة) نشر وزارة الثقافة بدمشق .

بمثابة تجارب على اللغة ، لغة يعالجهما الشاعر كما يعالج المادة الخام ، ليستنبط لنا احساس وتجاوبات وتلونات لا عهد لنا بها ، تسير حركة نمو الشعب في الحضارة وتفيض عن هذا النمو فهي طليعية . وهذا سبب من اسباب ما يسمى بغموض الشعر الحديث .

فنحن على اعتاب منعطف حاسم في اللسان ،
قل : في البيان .

والمنعطف هذا - وتلك بديهية - ليس في الاعراب . فحرصنا على مقومات لساننا ، هو حرصنا على وحدتنا ووجودنا . وليس ايضا في المفردات فهذه امر ثانوي ، ولكل عصر مفرداته ، وانما المنعطف في موقع اللفظة من الجملة ، وهذه من النص ، والنص من الكتاب ، وهذا من جملة الوجود . اذ اللغة ، وهذا من منجزات اللغويات الحديثة الهامة - اللغة ، وكذلك الوجود ، مجموعة علائق وفوارق ، فالتحول ، الجزئي ، او الكلي ، في المواقع (مواقع الكلمة من الجملة) لا في موجودات المواقع (الكلمات) وايضا وبالدرجة الاولى ، في التشديد على هذا الموقع او ذاك .

والانسان بعد موقعه
والوجود الانساني جملة واقعه .

واذ كان النص الحديث استكشافيا لا تقليديا ، سبرا للمجهول لا محاكاة وتأكيدا للمعلوم ، فهو يرجع الممكن على الواقع وما هو في طريقه الى التحقق على ما هو متحقق فعلا . ولهذا فصوره واستعاراته ، مجازاته وكنياته وغيرها من انواع البيان سلسلة من المفارقات مفرطة الى حد الارهاق ، اذ تضع البعيد الابعد في محاذاة القريب الاقرب ، ثم على فجأة يتصرف الكاتب وكأنه يلقي ما قال ليقول شيئا آخر . وهذا سبب ثان من اسباب الغموض .

وبعد فان الفروق التي ذكرت والتي لم اذكر - واعتقد اني ذكرت الهم الهم - هذه الفروق لا تفصح عن حقيقتها الا في الاطار الذي يستوعبها ، ومنه تستمد دلالتها ، اقصد ، مرة بعد مرات ، فسحة الحضور او البيان . فالبيان الذي ينادي به ادباء الحدائة - وهو سبب ثالث من اسباب غموضهم - اللابيان ليس كذلك الا بالنسبة لبیان ألفناه فهو البيان ، وقد يحل ذلك محل

هذا فيصبح هو البيان .واللاحضور حضور في صيغة الغياب والمجهول . اذ
الفاعل اليوم هو في القصة الاختصاصي ، وفي القاعدة الشعب ، هذا طمس
معامله الاعلام وذاك الالتصاق بالاختصاصي .

اقول موضعا :

ان للحدائثة نهجا هو الكاشف عن سبيلها الى الاداء او البيان . فهي ترد
الروح الى الجسد ، والشعور الى الجيلة العصبية وغيرها مما يجعله ممكنا ،
والانسان الى مجموع شروط وجوده الجسدية والاجتماعية والبيئية .
ففلسفتها التي ما تزال لحد كبير مضمرة هي فلسفة التجسد او التحقق تشرح
على العكس من الفلسفة الكلاسيكية الاعلى - اذا كان ثمة علو وانخفاض هنا -
بالادنى ، وبلاحرى ترى ذاك من خلال هذا . واذا دفعنا بهذا الخط الى حدوده
القصوى ، فالموجود طاقاته ، وهذه تعرف وتعالج - تعالج اكثر مما تعرف -
بردها الى مركب مكاني - وزماني يضيف هذا على ذاك او يجعل من الزمان
بعدا من ابعاد المكان كما رأى انشتين . والمكان هذا فسحة مجردة ، تجريدها
يجعلها متجانسة الاجزاء والمحللات ، وهي فسحة الممكن حيث كل الاستحالات
جائزة ، فهم ينتقون الامكان الذي يعتقدون انه اكثر ملائمة من غيره في ظرف
معين ، او هي ايضا حقل قوى توجهها كما تشاء وتعطيها الصورة التي تشاء .
وتلك فسحة الاجراء .

فسحة صماء اذ لا هوية لعناصرها ، ولا قائل فيها ولا ذات ولا ذاكرة
ولا ذاكر ولا استذكار . فشخصها دمي تنفخ فيها الحياة فتحيا وتعيدها الى
سباتها فتنام .

وادب الحدائثة ، لهذا ، لا - أدب كما يقال اليوم ، وشعرها لا - شعر ،
ومسرحها لا - مسرح ، وهكذا وتشير الـ (لا) الى القطيعة المطلقة مع
الماضي القريب والبعيد الى نسيان هذا الماضي في سبيل انشاء صورة جديدة
لانسان يولد اليوم . وهذا ما انتبه اليه ارباب الفن التشكيلي منذ بعيد مطلع
هذا القرن اذ مارسوا على هذه الفسحة - وما يزالون - كل التجارب الممكنة
والمختلطة ، فثمة المدارس التكميلية والتجريدية والمستقبلية وغيرها وبالنتيجة
للامدرسة اى التجريب للتجريب .

وكذلك الموسيقيون منذ ذلك الزمان حيث بدأت مع شونبورغ موسيقى
اللا - نغم ، وفيها لا تقع على اية جملة موسيقية متميزة تهديك الى خط سير
المعزوفة ، وحيث الإيقاع يكاد يكون لا - إيقاعا كما في الموسيقى الالكترونية .

واليوم يأتي دور الفلسفة على ما يبدو . وهذا حديث يطول شرحه .

وإذ أصبحت الموجودات (بما فيها الإنسان) حقل تجريب لا حد يحده طمست في الأدب والفن صورة الإنسان وصورة الوجود . وهذا هو السبب الأساس للغموض ،

فإذ يستعيد أدونيس ماركس ويطلب من الشاعر أن يكون ثوريا وأن يبدل العالم يطالب - إذا كان يعني حقا ما يقول - يطالب بهذا : تقديم المفعول على الفعل ، مفعول الشعر على فعل انشائه ، أي أيضا انعكاس أرسطو إذ « القوة » هنا هي التي تبعث « الصورة » لا العكس . وذلك هو الإجراء ، التبديل بعد من إبعاده .

ولكن إذ نتقل - إذ نحاول الانتقال - من المبدأ إلى التحقيق يعق لنا أن نسائل عما هو الإجراء بالنسبة للسان ؟

ليس بالتأكيد أن يكون الأدب رديفا لعملية التحويل الاشتراكي أو لغيرها من أنواع التنمية ، يسعها ويثبتها في الأذهان .

وليس أيضا دعم هذه السياسة أو تلك ، فالأديب غير السياسي يكمله ، وإن كان هذا ينسأه ويتناسأه .

وليس أخيرا لا آخر في الالتزام بخط أيديولوجي معين ، وإن كان هذا أهم ، إذ النظريات ليست في عرضها وتبسيطها والتأكيد عليها بل في تجسيدها أدبا يبين ، أو إذا شئت في تحقيقها في كل هو غير ثنائية النظر والعمل .

وإذ سأعود على هذا الجانب من الموضوع اقتصر الآن على القول : الإجراء ، أن تقف - سياسيا كنت أم أدبيا أم فيلسوفا أم غير ذلك - أن تقف على التخوم حيث الأماكن ، وأن تصمد في الموقع الأخطر هذا حتى ترى : ترى الأفق الأبعد ، ترى نشوء الكون وولادة الإنسان .

... وتصفي ، تصفي إلى الوجود يقول ،

وتقول : سيبان كان القول كلاما أم كتابة ؟

وإذ تقول الوجود ، إذ ينطق ، هو ، بلسانك ، تتخطى ، يا شاعر ، الصراعات والتعارضات والانفصامات ... وترسم صورة ،

صورة هي اختيار لمستقبل مرتقب .
 والوجود اصعب الخيارات .
 وتعبد اليه ، اذ تراه في نضارته الاولى ، نطقه وقدرته على البيان .
 وتذكر ، يا شاعر ، فثمة الذاكرة تعود .
 والذاكرة ذكر ،
 ذكر الوحدة المفقودة الموجودة ، ابداً مفقودة موجودة .
 والوحدة هي الوجود (86) .

قلد ادبنا الحديث ادبهم ، قلد ثم ابداع ، اخفق واجاد ، ربما انه اخفق اكثر مما
 اجاد ، الا انه كون لنا تراثاً قد يضاهي يوما التراث الاول . الا انه ايضا بقى ،
 بخلاف ما عندهم . ادب استذكار (87) وكلام اذ ينطق من اعماق التاريخ يؤلف
 بين الكلام والكتابة ، والتاريخ ذات وذاكرة ووجود . اذ انه ادب امة تضع موضع
 الشك والسؤال - قل : موضع الادانة احياناً - تاريخها ، ترفضه لتستعيده ،
 وتستعيده ، لتباشر معه حواراً لم تباشره حقاً بعد . اذ وضعتنا التجزئة
 ووضعنا الاجنبى فى موقع الاحراج والاختيار : بين ان نكون لذاتنا وبين ان
 نكون للاغيار ، قل : بين الوجود واللاوجود .

هذا الادب حركته الحروب والنكسات والانتصارات ، حرضته الانقلابات
 والانتفاضات والثورات تستعر هنا وهناك على قمم الاوراس ، فى وادى النيل ،
 على ضفاف بردى ودجلة والاردن وعلى سهول الارض المحتلة ووديانها وجبالها
 وفى كل بقعة من بقاع جسد امة ما يزال ، رغم ما اصابه من تهشم ، حياً نابضاً
 بالحياة .

وتأتى الثورات والحروب هذه ، فى تاريخنا المعاصر ، تأتى من الاطراف
 لتقف اليوم على مشارف القدس ، قدس فلسطين والبيت الحرام ، حيث
 المعركة ، معركة هى الحد الفاصل بين الوجود واللاوجود .

(86) اشارة الى افلاطون الذى يقرن بين الوحدة والوجود فى القسم الثانى من البرمينيدس ،
 راجع هذا الحوار فى ترجمة الاب بريارة ونشر وزارة الثقافة بمصر .
 (87) هذه النقطة انتبه اليها استاذنا جاك بارك ، راجع كتابه المذكور صفحة 329 ، الا ان
 ذاكرة العرب ذكر ، وهذا استماعة الاصل الاول دوماً حاضر وغائب .

... وتأكيد الذات (88) تحاصرهما اللذات .

... ولاولوية الكلام ، اذ نحن من امة الفها الكلام - كلام يكتب ، الا انه في حقيقته انشاد .

وأدب العرب يسمع ويقال يردده ، يتلوه ، يلقيه ، يغنيه القريب والبعيد ، فثمة القلوب تتحد .

واذ يقف السياسي حائرا ، يستقبله الشاعر ، كما يسبق النظر العمل .
يناديه ،

ينادى الشعب ، ينطق بلسانه ، يقول افراحه واحزانه ، اعياده ومآسيه -
هذا اكثر من ذلك - يقول فقره ، جوعه ، صموده ، يقول وجوده .

انت ، يا شاعر ، لا تقول شيئا ، بل في إيقاعك يصبح الوجود بيانا
ونطقا يبين .

واذ يقول الشاعر فثمة ذاكرة اخرى ، غير الاولى واياها ، غيرها ، اذ من
قلب الواقع المعاش تنبثق ، ولكل عصر مستلزماته ، واياها اذ الذاكرة ،
كشخصية الامة ، تتبدل ، تتلون ، تتطور ، تنمو وتتقهقر وتبقى واحدة تضم
في الآن ما كان وما سيكون . والغير متمم للذات .

وادبنا اليوم ، في صياغاته الاحداث ، صورة عن هذا التباين . فليس
قولا عن القلق ، بل قول يخترقه القلق ويغذيه ، رغم نشيد الظفر الذي
استثارته حرب تشرين ، اذ انه يتأرجح بين الهوية واللاهوية ، بين الاسم
واللا اسم ، بين الماضي والا ماضى يمحو الاسماء (89) والهويات ليكتب اخرى ،
ليستمتبط غيرها تستشرف الآتي وترسم ملامحه بين الخيال والحقيقة ، بين
الرؤى والواقع .

وكل قلق هو خوف الموجود على الوجود .

(88) وهذا الجانب لاحظته ايضا وأكد عليه استاذنا جاك بارك ، راجع كتابه المذكور صفحة 266 وما يلي .

(89) « ما حيا كل اسم » كما يقول ادونيس الذي يردد مرارا كلمة (اسم) في مجموعته
(المرح والمرايا) و (وقت بين الرماد والورد) الطبعة المذكورة للناشر الكاملة ، الجزء
الثاني . وهاتان المجموعتان أقوى تعبير أعرفه عن قلق الشاعر العربي .

واذ يقف الشاعر والاديب والمفكر حائرين بين اليأس والامل ، يسبقهم
الفدائي ،

... يستدعيهم ،

من صميم الشعب يخرج كما ينبثق النور من الظلمات ويدل الشعب ،
بدلنا كلنا على الطريق ، طريق دمشق (90) اصبحت الطريق الى المحراب .
ودم الفدائي كلام ،

سيد الكلام .

فاذ يكتب الشاعر بالجبر الاسود على الورق الابيض ،
يكتب الفدائي بالاحمر على الرمادي (91) فاذا برماد الصحراء يستحيل
احمر ارجوانيا .

هكذا تحفر صور الامم على الارض ، وفيها تترسخ عندما يثور الشعب
كلا ، فالوحدة على الابواب تفرع .

واذ يثور الشعب ويفدى ينطق .

ويعود الى الشاعر والاديب والمفكر الكلام والبيان .

فالوجود ذكر مستعاد ،

ذكر الفتح المبين ،

والذكر خبر عن الدم المراق .

اما اليوم ، فنحن - شعبا وسياسيين ، شعراء وادباء ومفكرين - فنحن
نقرأ « كتاب الانتظار » (92) .

وثمة ، يا شاعر ، انتظار وانتظار ،

انتظار التوجس وانتظار التاهب والتوقع .

قل ، يا شاعر ، ما الانتظار

والوجود بعد لهفة انتظار .

(90) اشارة الى قصيدة محمود درويش بهذا العنوان في مجموعته (محاولة رقم 7) نشر دار
الاداب في بيروت .

(91) اشارة الى قصيدة محمود درويش (الرمادي) في المجموعة المذكورة .

(92) عنوان آخر لمجموعة وضعها فايز خضور ونشرها اتحاد الكتاب العرب في سورية ، وفيها
رغم الاسى الحزين ، لوعة انتظار .

تطور لغة الحمار

في الفصحى التونسية

عمر بن سالم

حصر الموضوع :

كان ولا بد قبل البدء في هذا البحث من حصر موضوعه . إذ أن « مستويات الحوار في القصة التونسية المعاصرة » عنوان يدل على المادة التي نوجه إليها البحث بالدراسة ، دون تحديد لنطاقها ، ودون ضبط للغاية التي سعيينا إليها عند اقتراحه على البرمجة (*) .

ولكى نبدأ في عملية التحديد هذه ، عمدنا أولا الى ابعاد كل ما لا نعتزم تناوله في هذا البحث من مسائل .

فموضوعنا يتعلق بدراسة الحوار في القصة التونسية ، ولهذا السبب سنضرب صفحا عن النظر في الحوار المسرحي ، وإن كان أجدر بالعناية ، واعمق في الاختصاص . ثم اننا سوف لا نخرج على القصة « المروية » بالدرجة ، ولا تلك التي تتوجه في شكل حكاية الى الاطفال . فهذه أيضا تحتاج الى دراسة أخرى من نوع فني خاص . كما اننا أبعدنا من محاور اهتمامنا كل ما هو مكتوب بلغة أجنبية . ونقصد بذلك القصة التونسية الفرنسية . إذ لا يخفى أن الاختلاف بين فيما نحن بصده ، وما تستلزمه دراسة هذا النوع من الانتاج الاعجمي .

فبحسنا اذن سوف يتناول بالتحليل نماذج من الحوار القصصي التونسي « المكتوب » بالعربية (فصحي ، دارجة ، مطعمة ، مزدوجة) ، وستشمل هذه النماذج الروايات والقصص القصيرة .

(*) هذا بحث انجز في مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية (قسم الدراسات الادبية والجمالية) برنامج سنة 1976 - 1977 . وهو هنا خال من النماذج المستشهد بها في السياق ، وقد اشرنا الى بعضها في الهوامش .

وقد لاحظنا عند دراستنا للمادة الحوارية أن لا فرق في الانماط بين المحاورات المقنونة في الروايات ، وتلك التي وردت في الاقصوصات ، اذا نحن قطعنا النظر عن طول النفس وقصره بالنسبة لكل نوع .

ثم اننا سوف لا نستشهد في بحثنا هذا الا ببعض الآثار القصصية ، دون اعتبار للانتاج الجملي لاصحابها . ذلك أن عمليات الاستقصاء في هذا المجال لا سبيل اليها ، بل انها ستضطرنا الى الاكثار من الاستشهادات . وهذا يدفعنا بالضرورة الى التكرار في دراسة أردناها نوعية ترتيبية محددة .

وسوف نمسح في اختيار النماذج فترات تاريخية مختلفة من عمر القصة التونسية ، حتى نتمكن من ضبط الاشكال الحوارية وتحديد أنواعها وذكر مميزاتها وحصر الادوات البنيانية المستعملة فيها . كل ذلك لنلمس مدى تطور لغة الحوار عبر اجيال القصاصيين . وهي الغاية التي نسعى اليها من قيامنا بهذه الدراسة .

التبويب :

لم نبوب هذا البحث بالنظر الى نوع اللغة المستعملة في الحوار : فصحي ، دارجة ، مخلوطة ... الخ. ، وذلك لاننا لاحظنا تلاقي هذه الانواع أحيانا في الاثر الواحد لدى عدد من القصاصيين .

وقد ظهر لنا أن تبويب الدراسة على هذا الاساس النوعي ، لا يزيدها الا غموضا ، وهو بالتالي لا يمكننا من بلوغ ما نسعى اليه من لمس التطور الحاصل في لغة الحوار هذه .

كما اننا لم نبوب البحث حسب الانواع القصصية المعروفة : اجتماعية ، ذاتية ، نفسية ، فلسفية ... الخ. ، حتى لا يتوهم القارئ أن ، لكل نوع من هذه الانواع مستوى لغويا ملازما ، وان كان استعمال الفصحى مثلا يكثر في المحاورات العاطفية والفلسفية ، بينما تتغلب الدارجة على الحوار الاجتماعي الواقعي وما اليه .

ولهذه الاسباب بوبنا هذه الدراسة انطلاقا من الداخل ، اي اعتبارا للشكل . وقد تبيننا عند مطالعنا لجبهة الانتاج القصصي المنشور عندنا ثلاثة اشكال حوارية متميزة ، لها انماطها التعبيرية الواضحة ووسائلها الفنية الخاصة . وهي :

(1) **الحوار السردي** : وهو ذاك الذي يروى فيه المؤلف حديث الإبطال باستعماله افعال الماضي وضماثر الغيبة عند استنطاقه للشخصيات الروائية بما يمكن ان يدور على السنتهم من أقوال .

(2) **الحوار التناوبي** : وهو ذلك الحديث المسجل الذي يضعه المؤلف على السنة شخصياته بالتناوب مخاطبة وردا .

(3) **الحوار الذاتي** : وهو ذلك الخليط من التداعي والتذكر الذي يبين به المؤلف عما يدور بخلد ابطاله من هواجس وافكار ، وعما يجري على سنتهم من احاديث وتعليقات (*) .

وقد ركزنا هذا البحث على تحليل كل نوع من هذه الانواع والاستشهاد عليها بما بين ايدينا من النماذج ، دون ادعاء الاحاطة او الاستقصاء . فاسماء القصاصين التونسيين كثيرة ، وانتاجهم غزير . وقد أثبت أغلبهم قدرته على التفتن والابتكار ، وساهموا جميعا في اثراء ادبنا الغض بما هو في حاجة اليه من اساليب وادوات هي الان عمدة كل تطور شكلي ومضموني حديث .

(*) يجدر بنا ان ننبه القاري، الى ان هذا التجويب الذي اقترحناه هو تبويب اصطلاحي ، وان الجوايز التي تفصل الانماط الحوارية ليست كثيرة . فقد عثرنا على فقرات من الحوار الذاتي في قصص الجيل الاول ، كما آتينا ما زلنا نثمر حتى الان على مقاطع من الحوار السردي عند قصاصينا الشبان . فالنقط المساءة على انتاج جيل من الاجيال هو الذي غلبناه على النمطين الآخرين ، بقطع النظر عن نسبة التوارد الموجودة بين هذه الانماط في مختلف فترات الانتاج .

الحوار السردي

1 - تطور هذا الشكل

أصل الحوار القصصي :

الحديث الدائر على السنة الشخصيات الاسطورية هو الشكل البدائي للحوار القصصي عند العرب . وقد استطاع هذا الجزء من النص السرود ان يتميز عن بقية الاجزاء بفضل الرواية الشفوية للسير والايخبار . فقد كان الحاكي العربي يستعمل عند نقله للمحاورات والمبارزات نبرات مميزة واشارات موافقة للمقام ، تجلى الجمال الحوارية وتدعمها . غير ان الجامعين لهذه الاخبار والسير قد نقلوها لنا مكتوبة ، فافقدوا ، حوارها الدور التمثيلي الذي كان خاصا به ، وادمجوه في اطار سردهم للاخبار دون ان يعرفوه الاهمية التي توليها له الآن .

فقد كانت هياكل القصة المكتوبة عندهم تعتمد على استعراض الوقائع ووصف الاشخاص والاماكن كما هي ، لا كما يتخيلها الكاتب ، ويتوهمها القارئ . وهكذا نجد ناقل الحكاية او الحديث مثلا يذكر اصل البطل ونسبته القبلية ، ثم يأخذ في وصف شبابه وفتوته ، ويعرج بعد ذلك عن الواقعة التي حدثت له او المغامرة التي خاضها (1) . فاذا ما انطقه في النص بقولة او بيت من الشعر ، فهو انما يفعل ذلك استشهادا بما روى عنه ، لا بما يمكن ان يعزى اليه تحوza (2) .

(1) عد الى كتاب قصص العرب ، جمع جاد الجولي والجباوي وابو الفضل ابراهيم ، القاهرة ، 1962 ط 4 في 3 مجلدات .

(2) تدبر قصة امرئ القيس كما تروى على هامش المعلقات وفي شرح مقصورة ابن دريد ، تحقيق عبد الوصيف محيد ، 29 - 31 ، ط القاهرة 1939 .

وهذه الامانة النسبية في الرواية الخطية تجعل الحوار ، وان بالغ فيه الناقل ، وحرفه ، لا يعدو الواقع المحكم الضيق الى الامكان الروائي الفسيح (3) .

دور النقلة في بتر الحوار :

الناقل للسير والاختار يضغط بطريقة تلقائية على المواقف الحوارية ، ويلخصها ، مهما كانت التوترات التي تشعبها وتطيلها . ومن هنا جاءت القصص العربية القديمة قصيرة مبتورة ، بسبب هذا الضغط المسلط على المحاورات ، وبسبب ارتباط النقلة بأفعال الرواية التي يضطرون الى استعمالها وتكرارها ، كلما رغبوا في ذكر قولة او رد (4) .

ان فقدان مطات التمييز في الكتابة الحوارية العتيقة ، وكذلك قلة اهتمام القدماء بعلامات الوقف والحصر ، وقلة عنايتهم بالعودة الى السطر لفصل الفقرات ، كل ذلك جعل النقلة الاوائل يلجؤون الى التلخيص السردى لكي لا يثقل عليهم الحوار ، ولا تكرر في كتاباتهم افعال القول ومشتقاته تكرارا لا سبيل الى التفاضى عنه اسلوبيا (5) .

عمليات التعويض في القراءة المصوتة :

هذا النقص في المصطلحات والعلامات لم يحرم القصص العربية القديمة متعتها التي نعرفها لها جميعا .

فقد ظل السرد فيها شيقا بفضل تسلسل الحركة الدرامية وسرعة وقوع الحوادث وتتابع المفاجآت ، وقد ساعدت القراءة الجماعية التي عرفتها تلك القصص المكتوبة على اعادة الحيوية الى العنصر الحوارى فيها ، بما في ذلك الانشاد . بحيث اصبح قارئ القصة في ناد من النوادي الشعبية يتقمص شخصية الراوى ، ويستعير نبراته وحركاته . بل ان من القراء الحاذقين من يتعدى ذلك التصويت الدرامى الى تعديل النص بما يتلاءم والقراءة السهلة

(3) انظر قصة مجنون ليلى ، رواية الوالى ، ط . التجاني المحمدى ، تونس ، بت .

(4) مفضلة التكرار هذه تنسحب على كل النصوص الروائية تقريبا حتى عند الجاحظ والاصفهاني .

(5) خذ على سبيل المثال الصفحة الاولى من قصة تميم الدادى ، فيها حوالى 20 مرة الفعل قال ، بعدد السطور تقريبا (مجموع لطيف ، طبع التجاني المحمدى ، تونس) .

والفهم السريع . وهذا ما يرجع حتما هذه القصص المكتوبة المقررة الى اصلها الشفوي الثابت (6) .

الراوى ووحدة النسيج القصصى :

طلت القصص الشفوية مطبوعة في ذاكرة الاجيال العربية باشكالها المتقاربة ومضامينها المتشابهة ونهاياتها المتوافقة (7) ، حتى انك تجد في المجموع الواحد من المجاميع المخطوطة او المطبوعة قصصا ، قد تعجب الان من التقائها وتجاورها ، لولا هذه الرابطة العضوية التي تشدهما جميعا ، والمتمثلة في وحدوية الراوى الذى نقلها .

فالراوى هو السدى الذى تنسج عليه لحة القصة ، مهما كان موضوعها . وقد ظل هذا السدى سليما قويا في النسيج القصصى العربى حتى اوائل هذا القرن . فقد جاءت التجارب الحديثة مزيجا من التراث والتجديد ، كان الابداء قد خافوا من قطع اللحة العضوية لقصصهم ، واشفقوا على آثارهم من الابتعاد بها عن اصلها الشفوي القديم ، ولو كانت حديثة المضمون (8) .

الراوى وتطور النوع :

طلت شخصية الراوى ، كما قدمنا ، حاضرة في اذهان الابداء حتى عهدنا هذا . فالكتاب المعاصرون يقيمون من انفسهم رواة لقصصهم ، يصفون ابطالهم ويحركونهم بالقدر الذى يسمح لهم به الواقع الروائى ، كما كان يفعل اسلافهم ، مع جود الفارق التقنى . فضمير القبيبة السدى نستشف منه شخصية الراوى ، هو الغالب في الاستعمال ، ونسبة عالية ، حتى عند القصاصين المجددين واصحاب التراجم الذاتية (9) .

وهذا يعنى ان الراوى ، وان لم يذكر بنعته ، كما جرت العادة عند القدماء ، فان حضوره بالقوة لا شك فيه . وقد جاءت قصص الرواد في تونس

(6) من القصص الرائجة في الاوساط الشعبية : عترة ، سيف بن ذى يزن ، عجيب وغريب ، وقصص الفزوات والمغامرات وغيرها مما توفر طبعه عند التجاني المحبى .

(7) يمكن الاستشهاد مثلا بثلاث قصص لها نفس الحركة المأسوية ونفس النهاية : قصة جذية الابرش وقصة امرئ القيس الكندى وقصة ابي الجبر الكندى ايضا ، وقد استنجدوا جميعا بالملوك الاجانب ، وسبوا جميعا وهم في طريق العودة الى بلادهم .

(8) طالع حديث عيسى ابن هشام للسويلى ، القاهرة ، 1964 .

(9) بما في ذلك طه حسين في كتاب الايام ، القاهرة ، 1964 في جزاين .

صورة حية لهذا الارتباط . بل ان منهم من زاد هذا الارتباط وشاجة ، فاتخذ الجزيرة العربية ، وعلى وجه التحديد بلاد اليمامة ، مسرحا لابطال روايته ، كما فعل صالح السويسي بالهيفاء وسراج الليل في نشرتها الاولى (10) .

المؤلف الراوى :

هذا العود الى المعين الموحى ، وهذا التشبث بالقالب الاصلى للحكاية الشفوية ، هما اللذان طبعا الحوار في الانتاج التونسي المبكر بالطابع التقليدى للحديث المنقول . فكان راوى الحكاية قد اناب عن نفسه مؤلف القصة ، فعقد على لسانه المحاورات ، وتساءل مكانه ثم اجاب عن السؤال . وربما اطنب فى الرد ، واستشهد عليه بالشعر والحكم والامثال ، كما كان يفعل الراوى فيما مضى (11) . بل ان من القصاصيين المعاصرين من يكشف احيانا عن شخصيته الراوية عندما يضطره السياق الى ذلك ، اما تخلصا من الوصف او تمهيدا للمفاجأة ، وعندها يبرز ضمير المؤلف ، ويسقط القناع (12) .

2 - الاطار الفنى للحوار السردى .

المظهر العام لهذا الحوار :

ليس لهذا الشكل الحوارى ما يميزه فى الظاهر المكتوب عن بقية الاحداث الروية . فهو مسرود ضمن صفحات القصة ، ولا يختلف فى مظهره عنها الا اذا كان متضمنا لآبيات من الشعر . وعندها تبرز هذه الآبيات بكتابتها النوعية وشكلها التصريعى المعروف .

هذا فى النصوص المخطوطة وفى الطبعات القديمة للمجاميع القصصية . اما فى الطبعات الحديثة ، فقد تدخلت حصافة المحققين والناشرين الى ابراز بعض الاجزاء الحوارية عن طريق التنقيط الملائم والعودة الى السطر وحصر الفقرات ووضع العلامات الاصطلاحية المستخدمة فى التناوب الحوارى ، وذلك

(10) محمد الصالح الجابرى ، القصة التونسية نشأتها وروادها ، قسم الوثائق ، 103 - 113 .

(11) انظر الهيفاء وسراج الليل مثلا فى مواقف حوارية ممتدة ، نفس المرجع السابق .

(12) الساهرة التونسية ، محمد الصادق للرزقى ، القصة التونسية ، قسم الوثائق ، 125 .

رغم وجود افعال القول والجواب التي تفنى عنها في مثل هذه النصوص القديمة (13) .

موقعه في النص القصصي :

ليست للمحاورات السردية اماكن محددة في النص القصصي ، وان كانت لا ترد عند الكتاب الاوائل الا بعد السرد التقديمي للابطال ووصف بيئاتهم التي ترعرعوا فيها ، وكبروا . فالشخصيات الروائية الناطقة في القصة لابد ان تبلغ في نظر هؤلاء سن الرشد ، وان تصل بالتالي الى اجادة القول واجادة الرد على السائلين . وهذا الحرص على ترشيد الابطال يعود في الواقع الى المضامين الوعظية الهادفة التي اختاروها لقصصهم ، ورغبوا في معالجتها والدفاع عن رأيهم فيها من خلال تلك الشخصيات الراشدة المرشدة ، ولو كانت في الواقع المعاش لا تحسن نصحا ، ولا تنضح بعلم فهم من هذه الجهة قد اخروا الحوار ، وقدموا السرد منساقين في ذلك مع منطق الاشياء وسنة النمو .

وقد فعلوا بالخواتم فعلهم بالمقدمات ، حيث يأتي السرد في اعقاب الحوار اي في خاتمة القصة . كان الشخصيات الروائية في حاجة ايضا الى من يأخذ بغماضها ، ويميتها بعد قلبها عبر اطوار الحياة (14) !

3 - اللغة المستعملة في هذا الحوار

التزام الفصحى :

كتاب القصة الرواد لم تخامرهم فكرة استعمال الدارجة في الحوار القصصي . ذلك ان اللغة العامية لم تلج باب القصة الا بعد تشبعها بالمسرح ، والادباء التونسيون في اوائل هذا القرن لم يكتبوا للمسرح ولم يتمرسوا به ترجمة وتأليفا ، كما فعل زملاؤهم المشاركة ، الا في القليل النادر . حتى اذا ما وجدنا لهم بعض الروايات القابلة للتمثيل ، فانهم انما وضعوها بالعربية الفصيحة (15) .

(13) عد الى النصوص القصصية التي حققها عز الدين المدني وصالح الجابري في مجلة قصص ، اعداد مختلفة .

(14) عد الى خواتم ومقدمات قصص الرواد ، القصة التونسية للجابري ، قسم الوثائق .

(15) رسالة ترمكية لمحمد الحبيب ، نفس المصدر السابق ، 134 - 148 .

بل ان الدعوة الى تأليف جوق مسرحي في اوائل هذا القرن انما جاءت
معللة في جريدة «التقدم» (1908/12/1) بتكون نهضة لآداب اللغة العربية
الشريفة ، وخلق ميدان فسيح تجول فيه اقلام الشعراء والكتاب (16) .

اسباب هذا الالتزام :

لهذا الالتزام التلقائي في الاختصار على الكتابة بالفصحى مبررات حضارية
وتاريخية معروفة ، بالاضافة الى تمسك التونسيون ، فيما مضى ، بسلامة
العربية ورفعتها . فهم مشددون الى هذه اللغة باسباب دينية قوية ، ومتشبهون
بها تشبههم بذاتيتهم وقوميتهم المهددين آنذاك بالاضمحلال والذوبان (17) .

فالتعصب للفصحى كان يمثل في النصف الاول من هذا القرن ضربا من
ضروب الوطنية والكفاح ، ويعتبر بالنسبة للاهالي خير سلاح للدفاع عن
عروبته واصالته . فقد انتشرت لغة المستعمر ، وغزت كل الميادين . ولم يبق
للعربية في تونس الا معقل او معقلان (18) .

فلا غرابة اذن ان يتعصب ابناء هذا البلد للفصحى ، وان يجاهدوا في سبيل
عزتها ومنعتها . فقد كان كتاب الجيل الاول واغلب كتاب الجيل الثاني من
هؤلاء المجاهدين الذين يعتبرون الكتابة بالدارجة كالكتابة بالفرنسية وسيلة
من وسائل الدس والتشويه (19) .

الاضطرار الى استعمال الدارجة :

استعمل القصاصون التونسيون الدارجة في الحوار لاسباب اضطرارية
اول الامر . فقد اوردوا في رواياتهم بعض المواقف التي لا يملكون فيها رصيذا
لفويا فصيحاً ، فاجبرهم فقر الملكة في هذا الميدان على النزول بالحوار الى
مستوى الدارجة .

ولعل في اعتزاز الكتاب الرواد بالعربية وتقديسهم لها دورا في
استعمالهم العامية في مثل تلك المواقف المزرية التي تترفع الفصحى عن

-
- (16) المنصف شرف الدين ، تاريخ المسرح التونسي ، تونس ، 1972 ص 22 ، ص 15 و 16 .
(17) انظر تاريخ الحركة القومية في كتاب علي البلهوان ، تونس الثانية ، 39 - 45 .
(18) جامع الزيتونة والمدرسة الصادقية .
(19) عد الى كتاب الحركة الادبية والفكرية للفاضل بن عاشور ، 64 وسط ، تونس 1972 .

الانحدار اليها . فقد كانت لوحات الهيمنة والشعوذة ، وكذلك المحاورات الوضيعة تجري بالدارجة (20) . فكان القصص المستخدم لها اراد ان يبينها الى ان الذين تصور على السنتهم هذه المحاورات المرذولة ، انما هم من الجهلة العوام ، من حثالة القوم الذين لم يتأدبوا بأداب العربية . ولم يتهذبوا بقرآنها . اما ما عدا هذه المواقف واللوحات ، فقد ظل الحوار فيها فسيحا عند هؤلاء الكتاب الاوائل ، مهما كانت واقعية الذين اجرهه على السنة ابطالهم (21) .

الاساليب البيانية للحوار السردى

المفروض فى الحوار السردى ان يجرى على السنة الشخصيات كما يجرى الكلام العادى او ما يقارب ذلك . وهذا الجريان لا سبيل فيه الى التعقيد والزخرفة . وقد جاء الحوار السردى عند القصاصين التونسيين منذ نشأته سهلا فى عموه ، لا سجع فيه ولا مزاججة الا ما كان عفويا خفيفا .

فقد مهد تقلص البديع فى الصحافة العربية لرواد القصة آنذاك الطريق ، فجاءت محاوراتهم لا كلفة فيها ولا تنميق . ولا غرابة فى ذلك ، فقد كانت الطلائع القصصية تنشر فى الجرائد والمجلات . فأنت على غرار المقالات الصحفية والتحقيقات مبسطة ميسورة ، يطالعها القارئ ، كما يطالع الاخبار دون ارهاق او عناء (22) . فقد ابطلت القراءة الصامتة للآثار المطبوعة الدور النغمى الذى يحرص على اثباته السجع عند ترقية الفقرات ، كما ابطلت مفعول كل مجانسة وازدواج .

وانحسرت الفنون البديعية ، وتقلص ميدانها الى الخطب الدينية والمقامات . وبعض الآثار الخطية الاخرى التى لم تفرزها المطبعة ، ولم تنشر للعموم . وهذا التخلي عن السجع وما اليه من المحسنات اللفظية لا يعنى ان الكتابة الروائية قد تخلت عن بقية الفنون البلاغية فى السرد والحوار .

فقد بقيت الوسائل البيانية الاخرى مستعملة عند القصاصين الاوائل ، ولم يطرأ عليها تغيير يذكر . فاجراء التشبيه والاستعارة واستعمال المجاز

(20) الساهرة التونسية ، م كتاب القصة التونسية ، قسم الوثائق القصصية ، 131 - 132 .

(21) يشمل هذا التقييم القصصى المقتبسة والمترجمة أيضا . فقد وردت فيها المحاورات بالعربية الفصحى . عند الى النماذج الموجودة فى مجلة قصص وفى كتاب القصة التونسية نشأتها وروادها ، قسم الوثائق القصصية كذلك .

(22) اقرأ نفس النماذج المشار اليها . آقا .

والكناية ، وما إليها قد ظلت الدعامة الأساسية لكل تحرير ادبى . وقد استعملها القصاصون لتوضيح صورهم الوصفية وتزيينها (23) .

فقد بدأت الكتابة القصصية عندنا وصفية واقعية ، وجاء الحوار فيها تقريريا وعظما . فلا مناص اذن للمؤلفين من استعمال كل مهارتهم الاسلوبية لكي يصلوا الى التبليغ والاقناع . والتبليغ والاقناع لا يتأتيان الا بالسهولة والوضوح فى الكلام ، وكلاهما مقرون باستخدام الوسائل البيانية المساعدة كالتمثيل والاستشهاد والتضمنين غيرها . وآثار الروائيين من الجيلين الاول والثانى مليئة بهذا النوع من الاساليب البيانية المساعدة (24) .

وهكذا يتضح ان الكتابة الروائية قد ظلت خلال النصف الاول من هذا القرن محافظة على اساليب البيان العربى وادواته وطرقة البلاغة ، ولم يتقلص منها الا ما كان منصبا على التقفية النغمية والتزويق اللفظي (25) .

5 - مضامين الحوار السردى

المضامين التى يريد القصاص ابلاغها والتعبير عن رأيه فيها تؤثر تأثيرا مباشرا على الاسلوب فى الحوار السردى . فالتزام الكاتب هدفا معينا يضطره فى اغلب الاحيان الى تبني احدى الاساليب المؤدية الى ذلك الهدف .

ورغم اتحاد الوسائل البيانية فى مجموع هذا النوع من الحوار ، فان مراكز الایحاء والتأثر قد ظلت مختلفة فيه حسب الانماط . ذلك ان نوعية الموضوع المطروق . تملى على القصاص مستوى معينا للتعبير ، خاصة اذا كان من الاوائل ، ولم تسعفه التقنيات التى نستعملها الآن بادوات جديدة للتبليغ (26) .

وقد لمسنا فى الحوار السردى ثلاثة مستويات اسلوبية مختلفة نوعا ما ، ويختص كل نمط منها بواحد من المضامين التالية :

(23) اقرأ الفقرة الوصفية الاولى من رواية فضائع القاهرة لابراهيم بن شعبان ، تحقيق عز الدين المدني ، مجلة قصصى ، العدد 4 ، ص 78 فوق .

(24) انظر الهيفاء وسراج الليل لصالح السويسى ، تحقيق الجابرى ، مجلة قصصى ، العدد 6 صفحات متعددة بين 48 - 67 .

(25) طالع نفس النماذج القصصية المشار اليها سابقا .

(26) هذه التقنيات مذكورة فى الفصلين القادمين .

- المضمون الوعظي الارشادي
- المضمون الاصلاحى الاجتماعى
- المضمون الوطنى السياسى .

وستعرض فى ما يلى الى كل هذه الانماط بالدراسة والتحليل .

1) النمط الوعظي

ثبات المضمون وتطور الشكل :

ان رتبة المضامين الوعظية وتقلها النوعى على النفس ، قد دفعت الادباء ورجال الدين منذ القدم الى التفتيش لها عن اشكال جديدة متطورة ، تخفف من تقلها ، وتنسى الرتبة المعهودة فيها . فالنفس البشرية تسأم الاعادة ، وتنشط الى كل جديد .

الوعظ والارشاد كلاهما قديم ثابت ، والقيم الاخلاقية لا تتبدل بسرعته خاصة اذا كرستها الديانات ، واقرتها السلط الحاكمة . فكيف السبيل الى المحافظة على طرافة القديم الثابت ؟ لا مناص اذن من صبه فى قالب جديد . المضمون قار والشكل متحول . من الامر بالمعروف والنهي عن المنكر الى الخطبة الجامعة والموعظة المنبرية ، من النص الدينى الجاف الى النص الادبى الظريف ، من المقالة الصحفية الى المحاوراة القصصية ، من الرواية الى السيناريو مرورا بالمسرحيات والسكيتشات .

الوعظ لا يخفى :

القصة التونسية مشحونة بالوعظ والارشاد . وقد وجدنا من الادباء المعاصرين من لا يخفى هذا النوع من المضمون عبر طيات الانتاج ليترك للقارى مهمة الاسترشاد بنفسه او الاتعاط بغيره . بل ان منهم من يرسم له الهدف مباشرة من العنوان ، كما كان يفعل الشيخ عبد الرزاق كركباكة فى سلسلة اقصوصاته « عبرة فى قصة » (27) . وهناك من الاحياء من يفخر بالتزام هذا النمط فى انتاجه جملة ، ولا يرى فى ذلك منقصة او غشاضة (28) .

(27) مجلة التراث ، ديسمبر 1945 ، فى موسم الحصاد مثلا ص 16 .

(28) كالشيخ محمد المرزوقي (استجواب صحفى للملحق الثقافى فى جريدة بلادى) .

الحوار مطية ذلول :

الذى يهمننا فى هذا الصدد هو استعمال الحوار مطية للوعظ وتركيز المبادئ الاخلاقية والقيم الدينية ، كما تستعمل الخطب وكلمات التوعية والتوجيه .

وقد اختار الادباء هذه الطريقة الروائية ، كما قدمنا ، لقطع الرتبة واضفاء الجدة على المضامين المجترة . وقد تغلب الطابع الوعظي على جملة انتاج القصاصين الرواد ، بما فى ذلك المقتبس والمترجم (29) ثم تطور هذا الطابع الوعظي مع مرور الزمن تبعا لتطور المضمون الذى اصبح اجتماعيا اصلاحيا ثم سياسيا وطنيا . وسنعود الى هذين النوعين الاخيرين بعد حين .

السمات الاسلوبية للحوار الوعظي :

— الحوار الوعظي طويل نسبيا . وهذا الطول لا يشمل طرفي الحوار . فهو بقدر ما يطول عند الواعظ بقدر ما يقصر عند الموعوظ . فالطرف الثانى مغفون ، ولا مجال لتساوى الحظوظ فى هذا الميدان . فما على المحاور الا الاستماع والوعى شأنه فى ذلك شأن المتعظ المنصت للامام .

— السمة الثانية التى يتميز بها هذا الحوار هي استعماله الادلة النقلية والعقلية ، بالاضافة الى اثبات التعاليق والشروح اللازمة لها . ولا يقتصر الاستشهاد على الايات القرآنية والاحاديث بل يتعدى ذلك الى المأثور من كلام العرب شعرا ونثرا (30) .

— السمة الثالثة لهذا النمط هو استعماله الاسلوب الخطابى المركز على ادوات التأثير الشفوية والاشعارية ولكن بطريقة ايعائية ، اذ لا مناص للقصاص من اثباتها كتابة كالتوجه مباشرة الى القارئ بالخطاب واشراكه فى عمليات الاستنتاج والاجابة عن التساؤلات (31) .

(29) الجابرى ، **القصة التونسية** ، فصل الترجمة والاقتباس ، 72 - 94 .

(30) خير مثال على ذلك كتابات صالح السويسى ، وخاصة **الهيفاء** و**سراج الليل** المحال عليها سابقا .

(31) **الساحرة التونسية** ، مواقع متعددة من القصة (**القصة التونسية** ، 123 - 133) .

فنحن هنا امام نمط من الحوار طرق ابحاثه وتأثيره متعددة متنوعة .
ونذكر منها على سبيل المثال :

التنبيه . التهويل ، التهكم ، الإنكار ، الالتفات ، تكرار افعال الامر والنهي ، الاكثار من الصفات ، ضرب الامثال لاستخلاص العبر ... وغيرها من الطرق البيانية الثابتة في حصيللة الكتاب الذين ارتووا من معين التراث بحكم طبيعة تعليمهم اللغوي الديني وثقافتهم القرآنية السلفية (32) .

2) النمط الاصلاحي

هذا النمط من الحوار جاء نتيجة التحولات الاجتماعية والفكرية التي طرأت على البلاد التونسية بداية من اواخر القرن الماضي ، واستمرت بعد ذلك طويلا . مضمونه ، كما اشرنا سابقا ، تحولي ارتقائي بالنسبة للمضمون السابق . وان اختلف عنه في مراكز الایحاء والاهتمام . فقد انتقلت هذه المراكز لدى القصاصين من المواضيع الدينية الاخلاقية البحتة الى المواضيع الاجتماعية والتربوية ، وربما اختلطت المضامين في ما بينها عند الكاتب الواحد ، فالفاصل التاريخي لا اعتداد به في الاختيار المضموني للقصص (33) .

وقد استقطبت حركة الاصلاح اقلام الفئة النيرة من الصحفيين والادباء ، فحاول كل واحد منهم ، بامكانياته الفنية الخاصة ، ان يركز هذه الحركة الجديدة ، وان يدعمها بكتاباتة .

وقد شملت طرق التوعية الصحفية استعمال القصة ، والحوار فيها خاصة . كوسيلة من وسائل الدعاية والاقناع (34) .

السمات الاسلوبية المميزة لهذا النمط :

— يتسم الحوار الاصلاحي بالطول كسابقه ، ولكنه يختلف عنه بامكانية التعادل بين المتحاورين ، وان كان المصلح منهما اقدر على الحجة ، وابلغ في

(32) جل كتاب القصة الرواد من جامع الزيتونة (عد الى كتاب الجابري السابق الذكر) .

(33) من الذين خلطوا بين المضامين الحوارية صالح سويس في **الهيفاء وسراج الليل** .

(34) بدا الادباء ، في حملة التوعية هذه منذ تأسيس جريدة **الرائد التونسي** سنة 1860/1277

(عد الى اعدادها الاولى) .

التأثير . فهو يستغل انتباه الطرف الثاني واهتمامه بالموضوع ليبسط آراءه الإصلاحية ، وليشرحها ويدلل عليها . ولكن هذا الانتباه من طرف السامع لا يمنعه من المجادلة وتقديم وجهة نظره ، بل ومكافحة آراء مخاطبه أحيانا وتفنيدها بشرط ان يعود المصلح على كلامه بالمناقشة والتعليق ، مؤيدا ما يراه صالحا من حجته ، رافضا ما يراه غير مقنع فيها .

— السعة الثانية لهذا النمط هو الاستطراد . فالحوار فيه لا يقتصر ، في الغالب ، على محور معين من الإصلاح . بل انه يطمح ان يكون شاملا لمجموعة من المحاور ، وان كانت الصلة بينها غير سببية ولا ثابتة .

فالكاظم حريص على ان يشمل الحوار الذي يجريه مجموعة من القضايا الإصلاحية التي تشده اليها ، رغم اختصاص قصته بموضوع معين متقلب . فالدعوة الى اصلاح التربية والتعليم عند السويسي مثلا تجره الى الحديث عن نفاق كلمة المسلمين وضعف دولتهم ، وتدفعه الى وصف العلاج الذي يقضي ، في نظره ، على هذا الضعف ، ويعيد للمسلمين امجادهم الغابرة ، دون ان يكون العلاج مقصورا على ميدان التربية والتعليم الذي هو محور **الهيفاء وسراج الليل** (34) .

وعلى هذا الاساس يمكننا تقسيم هذا النوع من الحوار ، اذا لم نعتبر الاجوبة التي يرد بها المخاطب ، الى مجموعة من الفقرات ، تكون كل فقرة منها بمثابة المقالة المتميزة . ويمكننا بالتالي عنوانتها بالمحور المتقلب فيها ، وقطعها بدون عناء عن بقية السياق . وهذه بعض العناوين التي باننت لنا في جزء من **الهيفاء وسراج الليل** للسويسي (36) :

- التهاون في العمل يسبب البطالة (ص 109) .
- الكبر والحسد من رذائل الاغنياء والعلماء (ص 110) .
- الاقتصاد في المعيشة من اسباب قوة الدول (ص 111) .
- اسباب تاخر الامة الاسلامية (112) .
- تقليد امراء المسلمين للاجانب جلب لامتهم الولايات (ص 113) .

(35) انظر هذه الرواية في كتاب **القصة التونسية** وكذلك في مجلة **فصحى** ، العدد 6 .

(36) الاحالات اللاحقة من كتاب **الجابري** ، **القصة التونسية** ،،، قسم الوثائق القصصية .

وجلى ان الرغبة فى جعل الدعوة الإصلاحية تشمل كل ميادين الحياة قد ساعدت على هذا الخلط والدمج ، والحديث ذو شجون ، كما يعتذرون . اذ ان الهدف التوجيهى واحد بالنسبة لجميع فروع الإصلاح عند الكتاب فى تلك الفترة .

- السمة الثالثة لهذا النمط الحوارى هى غلبة التحرير الصحفى على أسلوبه . فقد املت فكرة الإصلاح على الادباء منهج التبسيط والتبسيط ، كما املت على المخبرين والمحققين . ولهذا جاءت المحاورات الروائية وصفية استعراضية مدعمة بشرح الحوادث وتعداد الاسباب ، مع الاستشهاد عليها ومقارنتها بغيرها فى الماضى والحاضر (37) .

وهذه النزعة التحليلية الهادفة كان يقصد من ورائها تقريب مضمون التنظيمات والإصلاحات الى الجاهلين به والمترددين فى قبوله . وقد شغلت المسألة رجال الادب والسياسة منذ اواخر القرن الماضى فى تونس ، ثم جاءت الروايات والقصص لتدعم هذه الحركة وتحييها من جديد (38) .

(3) النمط الوطنى القومى

التركيز على المضمون الوطنى القومى انما جاء نتيجة لانحلال السلطنة العثمانية واستيلاء الدول الاوروبية على اغلب الاقطار الاسلامية التابعة لها . وقد اثارت هذه الاوضاع الاستعمارية الجديدة حمية عدد من الكتاب العرب ، فهبوا للدفاع عن قومهم ووطنهم ، كل بالقدر وبالشكل الذى سمحت له به ظروفه وامكانياته (39) .

ومن هؤلاء الكتاب من اتخذ القصة ميدانا للكفاح ، فجاء انتاجهم مدعما للشعر والمسرح فى معركة قومية ما تزال الى اليوم قائمة فى ديارنا (39) .

هذا وان كان نصيب الرواية التونسية ضئيلا على مستوى النضال السياسى خلال النصف الاول من هذا القرن ، الا ان مركزها قد تدعم شيئا

(37) بدا هذا الاسلوب الاستشهادى الإصلاحى قابادو فى مقدمة كتاب الحروب (عد الى كتابنا قابادو ، حياته ، آثاره وتفكيره الإصلاحى) .

(38) من الذين ألغوا فى هذا الاتجاه الوزير خير الدين (انظر كتابه اقوم المسالك ... المقدمة ، تحقيق المنصف الشنوفى ، تونس ، 1972) .

(39) يعتبر رجال الصحافة فى طليعة المناضلين بالحرف عندنا .

فشيئا مع مرور الزمن تمشيا مع طاقة الانتاج وامكانيات الرواج . فقد كانت الطاقة الابداعية قليلة في هذا الفن الكتابي المستجد (40) .

والذي يهمننا في الحقيقة ليس احصاء القصص الوطنية الصادرة في تونس بداية من مستهل هذا القرن ، وانما دراسة المضمون الحوارى لبعض الروايات الرائدة في هذا الميدان ، ما دمننا هنا بصدد استعراض الانماط الحوارية السردية بالذات .

يظهر للدارس ان المحاورات المعقودة لهذا المضمون الوطنى هي ارقى فنا ، واتفق آله من المحاورات التى رأيناها فى المضمونين الوعظى والاصلاحى . ولا غرابة فى ذلك ، اذ انها جاءت متأخرة عنهما فى الزمان ، وقد تطورت التقنيات وتعددت المترجمات ، وزاد تمرس الكتاب بالفن الروائى ، فاخذوا يشقون طريقهم بقديم ثابتة ، بعد ان فتحت لهم الجرائد والمجلات صفحاتها ، وخصصت لهم عديد الاعمدة للدعاية والنقد (41) .

ومن السمات البارزة لهذا النمط المتطور قيام الحوار فيه بوظيفة السرد . ذلك ان القصص عند معالجته لهذا المضمون الوطنى يفضل التدفق العاطفى المتحمس من افواه ابطاله على الوصف الموضوعى المحايد لمواقفهم وحالاتهم ، وما عانوه اثناء المعارك من اطوار . فشحنة السرد التوتيرية لا تتجاوز الصفر بالنظر الى المستوى الانفعالى للحوار (42) .

ولهذا جاءت المحاورات فى هذه القصص كالفصول المسرحية ، مطبوعة بطابع المواقف المأسوية متبينة للفتها واسلوبها ، مستخدمة لادواتها البيانية ووسائل تأثيرها وايحاءاتها الخطابية (43) .

— اما السمة الثانية لهذا النمط الحوارى فتظهر فى استرسال احد اطراف الحوار فى كلامه واسئلته دون انتظار لرد او جواب . وهذه السمة

(40) عدد القصص والروايات الصادرة فى الربع الاول من هذا القرن محسوب على الاصابع .

(41) عد الى كلمات الدعاية والتقديم لهذه الروايات فى الجرائد التى نشرتها (انظر منها مثلا ما حققه عز الدين المدنى عن رواية فضائع القاهرة لابراهيم بن شعبان ، مجلة قصص ، العدد 4 ، الصفحات 73 - 77) .

(42) نسبة السرد ضئيلة فى مثل هذه الروايات ويمكن مسرحتها بسهولة ، بل ويمكن اعتبارها كما هى من المسرح المقروء لانها مقسمة الى فصول حوارية .

(43) طالع بسالة ترقية لحمد الحبيب ، القصة التونسية للجبارى ، 134 - 148 .

يملئها ، كما بينا ، الاندفاع العاطفي الطاغى الذى يختص به الحوار الحماسى الذى يفرض على صاحبه قول ما يريد قوله بقوة وشجاعة واندفاع لا تترك لبقية الاطراف الحاضرة فرصة الاعتراض او التدخل الا فى القليل النادر وعند التوقف أو القطع .

- السمة الثالثة لهذا النمط تبدو فى امكانية مزجه بين السرد الاستطرادى الطويل والحوار المسرحى المقتضب المقتطوع (44) .

ويمكن ان نفسر ظاهرة الخلط هذه باختلاف درجات التوتر بين لحظة واخرى فى المواقف الروائية المتتابعة .

واللاحظ ان هذا المزج لا يشمل كل الحالات التوترية للحوار . او هو على الاقل ليس فى نفس المستوى التوترى فى كل المواقف .

الطرق الابدائية ووسائل التأثير لهذا النمط :

لهذا النمط الوطنى وسائل تأثير وايحاء زائدة عن النمطين السالفين ، نذكر منها بالخصوص : اعتماده على المفاجآت فى تمقيد الحبكة الماسوية وفى حلها .

اعتماده على المبالغات الوصفية ونهويله للحالات والمواقف . وهى طرق يقصد منها الهاب الحمية وايقاد الحماس وبعث التعاطف فى نفوس القراء والمستمعين .

2 - الحوار التناوبى

التطور الظرفى للنوع :

الحوار التناوبى جاء تطورا طبيعيا للحوار السردى السابق ، وذلك بعد رواج الفن القصصى فى تونس ، وتمرس الادباء به انتاجا وترجمة ونقدا . كما جاء هذا التطور دليلا على نفقن القصاصيين من الجيل الثانى ، وعلى رغبتهم فى قطع الرتابة وتجديد الاسلوب .

وهكذا بدأ ظل الراوى يتقلص شيئا فشيئا من القصة ، واخذ الحوار فيها يتنبأ المكانة التى كان يحتلها السرد فى الانتاج القديم (45) .

(44) نفس الرواية السابقة .

(45) نسبة الحوار فيها اصبحت غالبية .

استعمال الدارجة في الحوار :

فرضت الواقعية على الكتاب قضية ملائمة الحوار لنوع الشخصيات الروائية في قصصهم . ووضعت بالتالي مسألة اختيار اللغة المناسبة لذلك . اد المسألة لم تعد مسألة ابلاغ فقط بل انها تعدت الى وسيلة التبليغ ذاتها (46) .

واختار القصاصون التونسيون اول الامر في الاختيار وفي نسبته . واختلطت عليهم السبل فانقسموا الى ثلاث فئات : فئة حافظت على الفصحى ، ولم ترض بتعويضها او تطعيمها ، وفئة استعملت الدارجة ، وغالت في استعمالها حتى مزجت بها السرد ، وقد كان وما يزال وقفا على الفصحى عندنا ، وفئة اخيرة ظلت في منزلة بين المنزلتين تستعمل الدارجة في المواقف التي تلائمها ، وتستعمل الفصحى في المواقف التي تلائمها (47) .

وزاد اصحاب النزعة الواقعية المتعصبون لمذهبهم فطمعوا الدارجة بما يدور على السنة الناس من الفاظ وتراكيب اعجمية معربة او دخيلة ، فجاءت محاوراتهم كبرج بابل مزيجا من اللغات والاصوات المتداخلة (48) .

مسألة اختيار لغة الحوار هذه فرضت نفسها ، كما قدمنا ، على القصاصين التونسيين . واصبحت القضية بالنسبة لهم قضية التزام مذهبي ، لا قضية اداة قصصية . الا ان هذا الالتزام لم يشمل جميع الانماط الحوارية ، كما سيبين ، فقد احس عدد من الكتاب بقصور حروف الهجاء على اداء اصوات الدارجة كما ينبغي . ولاحظوا عجز الاشكال الكلامية عن استيعاب النبر والقذف فيها ، رأووا تبعا لذلك حوارهم العامي المكتوب بالعربية منقوصا مشوها ، ولا سبيل الى قراءته الا بصعوبة . وقد اجبرت هذه الصعوبة بعض هؤلاء ، رغم التزامهم الواقعية الاجتماعية ، على اعادة صوغ حوارهم بالفاظ عربية ، تختلف درجات الفصاحة فيها باختلاف القصاصين (49) .

(46) ظهرت هذه المشكلة بعد سنة 1930 ، وازدادت حدة بعد الاربعينات .

(47) ليس هنا مجال ذكر اسماء المتنيين لهذه الفئة او لتلك فئاتهم تدل عليهم .

(48) انظر نماذج من خلط العربية بالفرنسية والدارجة في قصة عبد القادر بن الشيخ ، « نصيبي من الافق » ، تونس ، 1970 ، صفحات متعددة .

(49) من بين الذين كتبوا حوارهم بالدارجة واعادوا كتابته بالفصحى يمكن ان نذكر : محمد المروسي المطوي مثلا « تصريح شفوي لصاحب البحث عن قصة حليلة » .

بحيث لم يتغلب استعمال الدارجة ويثبت الا عند الكتاب الذين استغلوا الوسائل السمعية للقراءة والتبليغ . فالقصص المذاعة استطاعت بفضل التدخل الصوتي للمذيع ان تتجاوز التحريف الخطى ، وان يؤدى الحوار الوارد فيها سليما من الاخطاء ، كما يؤدى الحوار المسرحى على الركب (50) .

اختلاف المستويات اللغوية :

استأثرت مسألة سلامة اللغة باهتمام الادباء فى تونس منذ القديم ، وذلك لاسباب عاطفية قومية ولاسباب حضارية تعليمية ، لا مجال هنا للتبسط فيها . وقد انقسم القصاصون من هذه الزاوية الى قسمين : قسم الادباء المربين ، وقسم الادباء الصحفيين (51) .

وبقدر ما حافظ الاساتذة على مستوى فصاحة اللغة فى الحوار بقدر ما خلط الصحفيون بين المستويات . وقد كان لكل قسم نظريته الخاصة الى الموضوع ، كما كانت له اساليبه الخاصة فى الكتابة ، وان جمعت بينهم نفس المجالس والنوادي ونشرت لهم نفس الجرائد والمجلات (52) .

من اسباب الاختلاف فى المستوى :

لا شك ان متطلبات الصحافة اليومية هى غير متطلبات الدوريات الاسبوعية او الشهرية ، وان اسلوب التحرير فى الجرائد الشعبية هو غير اسلوب التحرير فى المجلات الادبية . فلكل نوع شروطه واهدافه ، وبالتالي كتابته المختصون .

هذا بقطع النظر عن الفرق النوعى بين مجلة ومجلة وبين جريدة يومية واخرى . وقد اثر هذا الاختلاف النوعى ، فى نظرنا ، على مستوى الانتاج القصصى ، وبالتالي على مستويات اجزائه الحوارية . وسوف نتعرض عند ذكرنا للانماط الى ما لمسناء من اختلاف فى اللغة والاسلوب ، بين هذه الانماط (53) .

(50) قراءة الآثار المكتوبة بالدارجة فى الاذاعة ليست بالسهولة التى تصورهما ، اذ لا بد لمن يتولاهما من التمرين والدربة .

(51) هذا التقسيم تقليبى ونسبى .

(52) نمنى هنا جماعة تحت السور وجماعة المباحث .

(53) تصفح المناوين القادمة .

المظهر العام للحوار التناوبى :

الحوار التناوبى فى آثار القصاصيين التونسيين متميز عن السرد فى النص . فهو بارز خلال الصفحات ، اما باستخدام الكتاب للمطاط الاصطناعية او برجعهم الى السطر عند التناوب .

ومن القصاصيين من ظل يكرر افعال القول ومشتقاتها قبل الجمل الحوارية ، ومنهم من استغنى عن ذلك باتباعهم للطريقة المسرحية القائمة على تناوب المطاط دون تقديم ، خاصة اذا كان الحوار دائرا بين شخصيتين متميزتين ، ولا مجال فيه للالتباس (54) .

موقعه من القصة :

ليس لهذا النوع من الحوار التناوبى مكان خاص به فى الرواية او الاقصوصة . فهو موزع هنا وهناك على الاثر ، ولا ضابط لوجوده فى هذا الفصل وانعدامه فى الآخر . ومن الكتاب من يعتمد تصدير قصته بالحوار تشويقا للقارئ وامانا فى الحبكة . كما ان منهم من ينهى به قصته تعليقاً للخاتمة وفتحاً لباب التصور والتخمين . فللقارئ الحق فى اختيار النهاية التى يرتئها للابطال الذين عرفهم ، وعاش معهم طيلة فترة مطالعته للقصة . فالأثر الادبى عند هؤلاء المعلقين للنهايات خلق لا يكتمل الا فى خيال القراء او النظارة . وهم يعتمدون على الفجوات التى يتركونها مفتوحة فى الهيكل الروائى ، وفى غضون المحاورات ليشحذوا اذهان المطالعين ، وليخلقوا بهم فى عالم الخيال الفسيح الغائم (55) .

الشكل وعلامات الوقف :

من المظاهر الملفتة للانتباه فى هذا النوع من الحوار التناوبى اعتماده على علامات التعجب والاستفهام ، واستعماله لنقط الوقف والاسترسال . وهى مظاهر جديدة الى حد ما فى الكتابة الفنية العربية التى لم تعد تكتفى بحروف المعانى وفقرات المزوجة وقوافى السجع للقيام بهذه الوظيفة فى السرد والحوار . غير ان استعمال علامات الوقف وما اليها لم يأت فى هذا الشكل

(54) انظر مجموعة « سهرت منه الليالى » لمل الدوعاجى فيها نماذج من مختلف الاتجاهات .

(55) هناك نماذج من هذه النهايات فى مجموعة سبير العيادى، **صخب الصمت** ، تونس 1970 .

مضبوطا بطريقة منطقية منظمة وثابتة . والسبب في ذلك يرجع في نظرنا الى استمرار قيام حروف الوصل العربية بوظيفتها الاصلية ، رغم وجود النقط والفواصل . وهذا الاستمرار قد جعل الكتاب يهملون في بعض الاماكن من الحوار وضع علامات الفصل والوقف اكتفاء بوظيفة الربط الطبيعية الراجعة الى الحرف المستعمل في الجملة او الى قرينة السياق نفسه (56) .

وهناك من الكتاب من بالغ في وضع علامات الضبط ، واكثر خاصة من اثبات نقط الاسترسال ، بموجب وبغير موجب ، فجاءت هذه السلاسل المتناسقة من النقط ، كما كانت تجيء نحيما الفصل في النصوص المسجوعة سابقا (57) .

اما في خصوص الضبط بالحركات الاعرابية ، فان القصاصين لم يلجأوا اليه الا في الحالات الاضطرابية الموقعة في اللبس ، او في الحوار التجريبي الذي استعملوا فيه الدارجة المعربة المحتاجة الى مثل هذه الحركات (58) .

اسباب تطور الحوار في القصة التونسية :

يمكن حصر اهم الاسباب التي جعلت الحوار القصصى يتطور في الثلث الثاني من هذا القرن في العناوين التالية :

— اتقان الكتاب لفن القصة وتمرسهم به : فقد مر جيل كامل على اوليات القصة التونسية ، وازداد عدد المشتغلين بها ازديادا جعل مسألة الكيف تحتل مكانتها اللازمة لها في الانتاج . فقد استكمل الكتاب الآلة الفنية لهذا النوع ، وتمرسوا به مطالعة وانتاجا مدة ثلث قرن من الزمان (59) .

— ظهور النقد على صفحات الجرائد : لم تعد التعاليق المنشورة في الصحف والمجلات مجرد تقاريط تقليدية للاطراء والمباهاة . فقد بدأ النقد الموضوعي يظهر في الصحف ، خاصة في المجلات الادبية الراقية (60) .

(56) الوظيفة الطبيعية لحروف الممانى وللموصلات تتعارض والوظيفة الاصطلاحية لعلامات الفصل والوقف . ولهذا طلت القواعد غائبة في هذا الباب .

(57) انظر القصص الاول من مجموعة « **البهد الخفاس** لمروسية النالوتي » ، تونس 1975 .

(58) عمر المزي ، **يوم حلاق** (مجلة قصص ، المجلد 12 ، ص 91 - 118) .

(59) عد الى كتاب الجابري ، **القصة التونسية** ، نشأتها وروادها .

(60) تشير خاصة الى دور مجلة « **الملم الاديبي** » في تنشيط النقد القصصى (انظر **الحركة الادبية والفكرية** للفاضل بن عاشور ، 186) .

– تنشيط النوادي الادبية للملكات : لعبت المجالس والنوادي الادبية في تلك الفترة دورا كبيرا في شحذ المزائم وصقل المواهب . وكانت مسرحا من مسارح التنافس والابداع ، كما كانت خير معين على تفتيق البراعم الشابة في الحقل الادبي في مختلف الانواع بما في ذلك القصة (61) .

– دور الجرائد والمجلات في عملية التنشيط : كانت الصحف اكبر مشجع للقصاصين على الانتاج . فقد ضمنت لهم النشر وحقوق التأليف معا . وكان لكل جريدة او مجلة كتابها . وكان لكل كاتب قصاص قراؤه الاوفياء . فلا غرابة اذن ان يفزر الانتاج وان تروج الجرائد والمجلات في وقت كانت المطالعة فيه اهم وسيلة من وسائل الترفيه والتثقيف (62) .

عناصر التطور في الحوار التناوبي :

لا يمكننا بصورة استقصائية ذكر كل العناصر التي ساعدت على تطوير الحوار في القصة التونسية المعاصرة ، ولذا سوف تقتصر هنا على تعداد بعض العناصر الفنية التي طورت الشكل دون الاهتمام بغيرها ، اذ قد يجزنا الحديث في هذا الميدان الى مراجعة المضامين وتحليل المستويات التعليمية والحضارية العامة لبيئة القصاصين ولشخصياتهم الادبية المتميزة .

ومن اهم العناصر الفنية التي عملت على تطوير الشكل يمكن ان نذكر :

1) – الادوات الاصطلاحية المستعملة في الحوار ومنها :

- المطاط المستخدمة في التناوب عند اول كل محاورة .
- اقواس الازدواج والتضمين المستعملة للنقل والاستشهاد والتنصيص .
- نقط المعاني الخاصة بالاستفهام والتعجب والاسترسال والحذف والتفريع والتفسير .
- الخطوط المائلة والاقواس والاهلة المجعولة للاعتراض والزيادة والفصل .

(61) انظر نشاط « جماعة تحت السور » في كتاب الذواذي بهذا العنوان ، تونس 1975 .

(62) يمكن الاستشهاد هنا بحدود 1- اشد والمجلات التي كانت رائجة في ذلك الوقت (راجع قائمة الدوريات التونسية ، منشورات المكتبة الوطنية بتونس ، السنة الثانية القائمة 4 ، جانفي – فيفري 1967 ، ملحق الدوريات المنقطعة الورود ، ص 8 – 21) .

- النجيمات وعلامات الجمع والطرح الموضوعية للتفريق والتنويع والتناوب .

- ضمائر الغيبة المستعملة للتحاور بدل الاسماء

(2) - عمليات التقطيع الفني وتشمل مجموعة من الطرق نخص بالذكر منها :

- وضع العناوين والوريدات والارقام والخطوط الفاصلة بين الفقرات الحوارية .

- التدرج الخطي بين السطور المتوالية .

- توازي الجمل الحوارية .

- المزج بين الفقرات الحوارية وتشويش الترتيب بينها .

- حذف الردود او اواخر الردود .

(3) - الوسائل الفنية الاخرى :

من هذه الوسائل تعتمد القصاصيين ادراج نصوص وعناوين دخلية على محاوراتهم لغاية ادبية مقصودة كالاحاساس بالتسلط او الانشغال او الالاحاح او التطفل او الشعور بالكبت وما شابهه من انواع الضغط النفسى او الآلى الخ .

ومن هذه الوسائل الدخيلة على النص الحوارى ما يتصل بالرسم والالوان، ومنها ما يتصل بالموسيقى والاصوات ، ومنها ما يتصل بالخط وبالفن المعماري، ومنها ما يتصل بالرمز فى الانذار او التبشير ، ومنها ما يتصل بالارقام والآلات، وكلها وسائل ايحائية تصور حالة المجرى للحوار وظروفه المختلفة . بل انها لتأتى عفوية بدون ارادة صاحبها لتدل على ما اكتنزه اللاشعور من رغبات مكبوتة وميول لم يتمكن القصاص من ارضائها (63) .

التطور الاسلوبى لهذا الحوار :

جاء التطور الاسلوبى فى القصة نتيجة للتطور العام للعربية المعاصرة ، كما جاء نتيجة لتطور الوسائل التعبيرية التى يستعملها الكتاب فى سردهم

(63) كل هذه الوسائل مستعملة فى قصص الكتاب الشبان فى تونس (يمكن الرجوع الى مجموعات المدنى والياندو والتونسي وممو واين صالح وغيرهم) .

وحوارهم . والذي لا شك فيه هو ان الكتابة القصصية الحديثة قد زعزعت اركان الاشكال الادبية المتحجرة ، واعطت لمفهوم النثر الفني بمستوياته المختلفة نفسا جديدا وامكانيات دافقة ، لم تستنفد طاقاتها بعد (64) .

فقد اثرت الطرق البيانية المستحدثة على ماهية اللغة ، وبدلت مراكز الاهتمام والثقل في الجملة العربية الكلاسيكية من جهتي الترتيب والوظيفة . وقد ساعد الحوار القصصي على هذا التبديل لما تتصف به جملة من عدم استقرار . فالقصص يركز اهتمامه في الغالب على جزء بعينه من جملة الخطاب او الرد ، ولذا تراه يدفع بهذا الجزء الى الصدارة او يستغنى به عن بقية الاجزاء في السياق . وهذه الحركية شرط من شروط التطور وعامل من عوامل التجديد .

تأثير الحوار بالتراكيب العامة :

ان تأثر الحوار القصصي بلغة التخاطب اليومي امر واضح ، ولا مفر منه في النوع الواقعي الاجتماعي وحتى في غيره من الانواع . فطبيعة المحاور ان تنسم بالعجلة وتوارد الجمل . وهذه العجلة تفرض على الكاتب صوغ الكلام في شكله المتداعي . وبما ان اغلب العمليات الذهنية تجري في ادغة القصص بلغة التخاطب ، فان جل الجمل الحوارية متأثرة الى حد ما بقوالب هذه اللغة وبمفرداتها . ولا يشذ عن هذا المضمار الا من تمكنت سليقته بالممارسة والحفظ، او ذاك الذي اختص بالمضامين الفلسفية او المواضيع الرمزية العتيقة ، فضربت بينه وبين الدارجة بحجاب التراث الكثيف (65) .

أثر العجدة في هذا الحوار :

ان عملية الانجذاب اللاواعي الى مجرى الحديث كما يقال ويسمى في الدار وفي الشارع هي نفس العملية التي جعلت لغة الحوار القصصي تتأثر قليلا او كثيرا بالفرنسية عندنا في تونس لفظا وتركيبا .

وهذا التأثير نتيجة من نتائج الازدواج اللغوي الذي نعيشه يوميا في البيئات الثلاثة بحيث تكون هذه العملية المعتادة التي نمزج فيها لغة باخرى

(64) التجارب القصصية ما تزال مستمرة في تونس من طرف اعضاء نادي القصة ومن طرف الشبان الاخرين وان كانت الدفقة قد ضعفت عما قبل .

(65) من الشواهد في تونس محمود المسعدي في « احاديثه » (انظرها في طبعها الجديدة : « حدث ابو هريرة قال ... » ، تونس ، 1973) .

عند كل محاولة أو كلام قد انتقلت بالعدوى من المخاطبة الشفوية الى الكتابة العربية . ومن العوامل المساعدة على هذا الخلط والتأثر يمكن أن نعدد بالاضافة الى الواقع التعليمي المزدوج :

— على مستوى الالفاظ : فقر الرصيد العربي في المفردات الحضارية التي يحتاج اليها القصاصون عادة عند حديثهم عن الادوات والآلات والازياء وغيرها من المستحدثات الأوروبية .

— نقص الرصيد اللغوي العربي في الميادين التقنية والعلمية المعاصرة .
— جهل الكتاب التونسيين بالاسماء العربية الموضوعة في مثل هذه الميادين .
— كسل القصاصين وتواكلهم في البحث عن مقابل للمفردات الفرنسية المستعملة .

— الميل الى استعمال ما يجرى على اللسان عادة .
— على مستوى التركيب : تأثر القصاصين التونسيين باللغة الفرنسية

تعلما ومطالعة وترسهم بتراكيبها تخاطبا وترجمة وتأليفا .

— تأثير العربية المعاصرة بالتراكيب من الفرنسية والانجليزية ،
اما بسبب الترجمة الذهنية الحرفية او بالنقل المتوارد للقوالب الاسلوبية ،
دون تفكير في تأصيلها .

— تأثير الصحافة المكتوبة والمسموعة على الكتاب تأثيرا واعيا وغير واع .
والاساليب الصحفية صورة من الخلط والترجمة والمسخ في جميع اللغات .

— قلة اعتناء القصاصين ، الا القليل منهم ، بمراجعة آثارهم ، اما لاقتناعهم بالواقعية النظرية للابداع الفني او لعدم توفر الوقت الكافي لهذه المراجعة الصعبة (66) .

ونتهي هذه الفقرة عن تأثير العجمة في الحوار القصصي باهم عامل من عوامل التأثير والتأثر ، ونعني بذلك الظرف الحضاري المتشابك الذي نعيشه اليوم على المستوى العالمي . فكل شيء الآن مدعاة الى المحاكاة والاقتراس والنقل ، سواء كان ذلك في ميدان الخلق الفني أم في غيره من الميادين .

(66) من المهتمين بمراجعة آثارهم كثيرا يمكن ان نذكر الزميل مصطفى الفارسي (تصريح له في نادي القصة ، 1977) .

الانماط البارزة للحوار التناوبي

الحوار التناوبي متعدد المضامين . ولهذا السبب تعددت اساليبه ، وكثرت ادواته . وقد تبين لنا بعد استعراض مجموعة من القصص والروايات التونسية المعاصرة انه في الامكان ضبط هذه الاساليب في ثلاثة انماط حوارية ، يضم كل نمط منها طائفة ذات طابع مشترك ومميزات متقاربة .

وهذه الانماط الثلاثة هي :

- النمط التحليلي

- النمط التسجيلي

- النمط الرمزي .

- النمط التحليلي

موقعه في السياق القصصي :

الحوار التناوبي التحليلي ، وان جاء في اغلب الاحيان معينا للسرد على وصف الشخصيات الروائية ، وتصوير اوضاعها والحالات التي تمر بها ، فهو لا يختص بموقع معين من السياق لارتباطه بالظروف النوعية التي يمر بها الابطال عبر الاطوار الحركية للقصة .

فالقضية قضية تناسق وتكامل بين الفقرات الحوارية وفقرات السرد . والتداخل والتراكب بينها يكون عادة من عمل المؤلف ، الا ان التقطيع الفني الحديث قد اخذ يلعب دورا متزايدا في عملية التركيب هذه ، بحيث لم يبق لصاحب الاثر الا الاشراف الجملي على الهيكل القصصي العام ، وتلافى عمليات التشويه والبتر التي قد يتسبب فيها هذا التقطيع بالذات (67) .

والنمط التحليلي يتعدى الحوار التناوبي الى الحوار الذاتي ، وان اختلفت طرق الايحاء والتعبير بين النوعين ، كما سنوضح ذلك في الابان (68) .

(67) انظر على سبيل المثال قصة (الرفض) لمحمد المختار جنت ، مجلة قصص ، العدد 9 ، ص 51 - 74 .

(68) انظر في ما يلي انماط الحوار الذاتي .

ميدانه المضمونى :

يشمل هذا النمط مجموعة من المضامين الحوارية المعتمدة على التحليل والوصف ، سواء اكان ذلك فى الميدان النفسى ام فى الميدان الاجتماعى . وهو من هذه الناحية الكمية اوفر الانماط فى الرواية التونسية المعاصرة . فالقصاص عندنا يسخر فى الغالب حوار له لشرح الاوضاع وتحليل الاسباب النفسية والتقلبات البيئية التى ولدت الحركة الدرامية وطورتها (69) .

والحوار التحليلى هو من هذه الزاوية ابن الصלב للمسرد الوصفى فى القصة البدائية . وقد تطور الى هذا الشكل احياء للشخصية الروائية ، واضفاء للواقعية على تحركاتها فى المحيط الذى تترعرع فيه . وذلك مهما كانت العلاقات والتوترات التى تربطها بهذا المحيط .

فالكاتب يهتم ضمن فقرات الحوار بتصوير الحالة النفسية او الاجتماعية لبطله ، اما على لسانه بالذات او على السنة الشخصيات المصاحبة الاخرى . فهو من خلال المحاوره يكشف لنا عن الجوانب الغامضة التى تحرك البطل ، وتدفعه الى الفعل فى نطاق المجموعة البشرية التى ينتمى اليها . فالشخصية الروائية فى القصة نموذج لاضرابها فى المجتمع الواسع الكبير (70) .

الادوات البائية لهذا النمط :

النمط التحليلى يعتمد ، بالاضافة الى الادوات الوصفية العامة ، على وسائل اسلوبية خاصة ، يمكن ان نذكر منها مثلا :

الاشارة ، المقارنة ، ضرب المثل ، التذكر ، الاستطراد ، التوقع ، الابهام ، الاستنتاج وما اليها ...

2 - النمط التسجيلى

يشمل هذا النمط لمحاولات الاستعراضية لاقوال وحالات الشخصيات الروائية ، كما ترد فى الواقع الملموس . اما حكاية للعادات والتقاليد او نقلا للطرائف والفولكلورية . كما يشمل المحاورات المتعلقة بالنماذج الاجتماعية المتميزة او الشاذة على السواء . وفى هذا النمط تصبح الوظيفة الحوارية

(69) نمنى هنا الحوار التحليل الموجود فى الروايات ، اذ ان طبيعة الحوار فى القصة التصيرية ان يكون فى الغالب ايجابيا مضغوطة الا فى القليل النادر .

(70) طالع « الدفلة فى عراجيتها » لبشير خريف ، تونس 1969 ، فيها نماذج مختلفة .

وظيفة وثائقية حضارية ، اما على مستوى المجموعات المتشابهة او على مستوى الانفار المتقاربين (71) .

الفرق بين التسجيل والتحليل :

النمط التسجيلي كالنمط التحليلي تصويري استعراضي ولكنه احط على المستوى الفني . فالنقل في النمط التسجيلي آلي فوتوغرافي ، وكان المحاور فيه عدسة تلتقط الصورة ، وتسجل الصوت دون تحريف او تشويه . بينما يتم النقل في النوع التحليلي عن طريق العقل والقلب . وكلاهما لا يسجل الاشياء كما هي ، بل كما يراها هو . فالعقل يبحث ويعلل ويستنتج ، والقلب يتوهم ويتناول ويحكم .

فالفرق بين الحوار التسجيلي البسيط والحوار التحليلي المركب هو كالفرق بين الصورة الشمسية والصورة الزيتية ، هذه من عمل الآلة ، وتلك من ابداع فنان .

مضامين الحوار التسجيلي :

مضامين الحوار التسجيلي كثيرة في القصة التونسية المعاصرة . وهي تشمل ميادين مختلفة ، لا يمكننا استقصاءها هنا . الا ان الغالب على هذه المضامين ان تكون اجتماعية واقعية ، تنتمي الى الريف كما تنتمي الى المدينة . والمضابط للبيئتين يكمن في حنين الشخصيات الروائية الى الطفولة او في حرصها على تسجيل لحظات التعاطف مع الماضي السعيد ، بما في ذلك الاماكن والاشخاص وكذلك الهياكل والكلمات واصوات الغناء (72) .

والحوار التسجيلي يشمل كذلك المضمون السياسي الوطني ، عندما ينسى القصاص نفسه فينتقل من مرتبة الاديب الى مرتبة المؤرخ ليسجل احداث عصره ، وينقلها لنا على لسان المواطنين او من افواه الساسة والزعماء (73) .

(71) يشمل هذا النمط الروايات والقصص القصيرة ايضا .

(72) طالع قصة سونيا يوسف « البخت » ، مجلة قصص ، العدد 14 ، ص 95 - 111 . وقصة يحيى محمد « الشيخ مسعود » ، نفس المجلة ، العدد 7 ، 126 - 133 ، انظر كذلك مجموعته القصصية ثناء الفجر ، فيها عدة امثلة للحنين .

(73) عد الى قصة عبد الرحمان عمار « حب وحرارة » ، تونس 1969 وكذلك الى « ارجوان » لمحمد المختار جنت (القسم المنشور منها : طريق الرشيد ، خيوط الشك) صفحات متعددة في مواقع مختلفة .

الادوات البيانية لهذا النمط :

يعتمد الحوار التسجيلي على الذاكرة خاصة ، وان كان بعضهم لا يرتاح لوصفه الا بعد ان يكافحه بالواقع الملموس ، اما عن طريق الحضور المادي او عن طريق المراجعة الاستشارية لمن عاش معه ذلك الماضي بعينه .

ويستعمل الروائيون في المحاورات التسجيلية كل الادوات البيانية المستخدمة في الوصف ، الواقعي منه والخيالي . فالادوات كما هو معلوم محايدة ، تستعمل في الشيء وفي ضده ، للمدح وللهجاء . وربما تميز هذا النمط ببعض الوسائل الاسلوبية الاخرى . ونذكر منها هنا على سبيل المثال :

- التلصيق ، وهو ضم قصاصات مختلفة ذات مواضيع مختلفة او متقاربة ، تشير الى الاحداث الموضوعية في تلك الفترة .

النقل : نسخ الخطب وما اليها من اناشيد وغيرها للاستشهاد والتضمين ، ويؤتي بها لتدعيم النص الحوارى المسرود .

- العود بالذاكرة الى الماضي القريب او البعيد لبلورة الاحداث وبراكها .
- التمثيل التصوري والسمعي للهيآت والاصوات قصد ضبط لحظة الفعل وموقف الفاعل .

واستخدام هذه الوسائل كلها يعود الى رغبة المؤلفين في تسجيل الوقائع الماضية او الى تثبيت الحاضر الملموس في ذاكرة المخطوط خوفا عليه من النسيان او التلاشي والضياع (74) .

3 - النمط الرمزي

الحوار التناوبي الرمزي قليل نسبيا في القصة التونسية المعاصرة . وقد جاء متأخرا عن النمطين السابقين ، اذ لم يبدأ باستعماله الا كتاب الجيل الثالث من القصاصيين ، واغلبهم من الاحياء (75) .

اما الدافع الى استعمال الرمز فيرجع الى طبيعته السحرية الجذابة والى الحرية التي يستروحها الكاتب فيه . فالرمز تخلص من قيود الواقع الدلالي ، وان ظهر لبعضهم تضييقا على هذا الواقع وحصره له .

(74) انظر مثال التلصيق في رواية « اوجوان » ، الجزء الاول ، 194 - 197 .

(75) قسمنا القصاصيين التونسيين الى ثلاثة اجيال : الرواد وجيل الثلاثينات وجيل الستينات .

الرمز نيزد للكبوت وانعتاق من الضفط والاكراه على اختلف المستويات النفسية والاجتماعية . الرمز ايضا جنة . وقد استعمله الشعراء والادباء قديما فى الالغاز والملاحن (76) ، وتبعهم فى ذلك كتاب القصة والمسرح حديثا ، اما تملصا من قلم الرقابة او تحصنا من عين السياسة التى لا تنام (77) .

والرمز كذلك سلاح ممتاز لمن يحسن استعماله والتصرف فيه حسب المواقف والظروف هذا بالاضافة الى كونه وسيلة من وسائل التعبير التى تتيح لصاحبها خلق عالمه الابداعى ، وتصريفه له كيفما شاء واراد .

وهو من الناحية اللغوية متنفس لاجراء الحوار بالاسلوب المناسب للاوضاع الروائية : وبالطريقة النوعية المتمشية مع شخصيات الابطال . اذ عن طريقه يختار الكاتب اللغة الموافقة لقصته والظرف التاريخى الملائم لموضوعه والوسط الاجتماعى الصالح لمبادئه ومعتقداته . وهكذا تتم عملية النقل او الاسقاط بتوفير كل العناصر الايحائية المقدمة للمضمون الحقيقى للرمز والدالة عليه (78) .

وللرمز وجوه متعددة على المستوى الدلالى . وهذه الارجح تستهوى القراء النبهاء والنقاد الفطنين . فلا غرابة ان يستخدمه كتاب القصة فى حوارهم كلما وجدوا الى ذلك سبيلا ، اما عن طريق التخيل او عن طريق التمثيل .

وللرمز حدود فى الوهم لا يجوز تجاوزها ، اذ الاغراق فى الالغاز مدعاة انى القطيعة بين الكاتب والقارى ، ومضيعة بالتالى للغاية التى سعى اليها صاحب الاثر ، واستخذم من اجلها الرمز (79) .

والحوار الرمزى اهون على القارى من السرد الرمزى ، وايسر تناولا . ذلك ان تبادل الآراء ومكافحتها بين المتحاورين ، تتيح للقارى وللسامع ايضا فرصة التفكير فى موضوع الرمز ، وبالتالى فهم ما يرمى اليه الكاتب من وراء

(76) عد الى مقدمة كتاب « الملاحن » لابن دريد ، القاهرة 1347 ، ص 3 وما بعدها .

(77) تقصد هنا كتاب القصة القصيرة لا الرواية فهى اقرب لطبيعة الرمز وادق

(78) بدون توفير العناصر الايحائية يبنى الاسقاط مملقا ولا وظيفة له ، بل ويخرج من باب الرمز الى باب الكتابة التراثية المنقطعة عن الواقع المعاش .

(79) احسن انواع الرمز ما كان غارقا فى الشمية وذاك الذى يتجدد عند مجموعات مختلفة من الناس ولو باعنت بينهم اللغات والاقطار .

ذلك . والحوار الرمزي حوار تحليلي هادف ، مهما كانت المواضيع المطروقة ،
ومهما كانت طبيعة الرمز المستعمل (80) .

انواع الرمز الادبي :

الكاتب حر في اختيار الرمز الذي يريد وفي اجرائه على شخصياته
الروائية او على السنتهم في الحوار ، ولكنه مضطر على المستوى الفني الى
ملاءمة الرمز لطبيعة الشخصية ولتصرفاتها عبر القصة . اذ لابد في الاصطلاح
الادبي من مراعاة التشابه بين الرموز له والرموز به ، اما بالارتكاز على المظهر
المادي لهما او على الصفات المعنوية المشتركة بينهما (81) .

هذا في الرمز الالغازي ، اما في الرمز غير الالغازي فان الكاتب يعتمد
الاسقاط المكاني والزماني للشخصيات الروائية والاحداث في القصة . ويرتكز
هذا النوع على اختيار العناصر الاسقاطية الملائمة للوسطين المسقوط والمسقوط
عليه . والفرض من ذلك هو خلق الظروف التاريخية والاجتماعية المتشابهة ،
وكذلك ملاءمة الاوضاع المادية والمعنوية للشخصيات التي يجري عليها الرمز .
بحيث ينتج عن هذا التوازن في الحالات والهيئات حركة درامية واحدة تسير
في نفس الاتجاه المحتمل للمسقوط ، وتؤدي بالتالي الى نفس النتائج المنتظرة
من عملية الاسقاط او النقل (82) .

فالرمز في هذا النوع الثاني تطابقى جملى على مستوى الاثر بكامله ،
بينما الرمز في النوع الاول لا ينطبق الا على بعض العناصر الجزئية للقصة .

اما الجامع بين النوعين ، الالغازي والاسقاطي ، فهو الرغبة المشتركة في
التعبير عن المضمون بطريقة غير مباشرة ، مهما كانت الرموز والاساليب
المستخدمة وابعادها النوعية والمعنوية .

(80) طالع قصتي الطاهر قيقا « النسر المقعد » ، مجلة الفكر ، جويلية 1969 ، ص 14 - 20 .
وغدير الضفادع ، نفس المجلة ، جوان 1970 ، ص 17 - 27 . طالع كذلك قصة مصطفى
الفارسي و « حمراء مثورة الاسد » ، الفكر ، جوان 1970 ، ص 51 - 59 .

(81) غالبا ما تستخدم في الرمز الالغازي الفراسة الياحائية وموضوعها اوجه التشابه بين
الانسان والحيوان اعتمادا على المظهر الفزيولوجي لكليهما .

(82) هذا النمط من الرمز قوامه اللغة واختلاف طرق التعبير واساليبه .

الميلان المضموني للحوار الرمزي :

مضامين الحوار الرمزي في القصة التونسية المعاصرة متنوعة على قلتها النسبية . فهي تنطلق من النفس لتشمل المجتمع . وتعالج السياسة لتنتهي الى الاخلاق . كل ذلك في اطار فلسفي التزامي . اذ غاية الكاتب المستخدم للرمز هي في الغالب اصلاحية هادفة ، والا اصبح الرمز ضربا من التشويه المتعمد والتضليل المقصود (83) .

وقد انصبت المضامين الرمزية للحوار على كل ما يتعلق بالارشاد والنقد : تطهير النفس ، توعية المجتمع ، انتقاد السياسة ، شرح الاوضاع الاجتماعية الفاسدة مع التعقق في تحليل الاسباب واقتراح الحلول الى غير ذلك من المضامين الهادفة التي تعبر عن حمل الكاتب لهوم قومه واحساسه الحاد بمسؤوليته التاريخية (84) .

الطرق البيانية للحوار الرمزي :

تتم عمليات الرمز في الحوار القصصي عن طريق اللغة ، شأنها شأن الاستعارة والكتابة وما اليهما . ويكون ذلك بالانتقال من الحقيقة الدلالية الظاهرة للكلمة الى المجاز الالغازي . وتعتمد العلاقة المساعدة على هذا الانتقال من الحقيقة الى الرمز على التوافق والايحاء .

والحقل الرمزي في العربية خصب جدا ، وقد وجد فيه كتاب المسرح والقصة الطرق البيانية الموحية والاساليب البلاغية الملائمة للرمز . هذا بالنسبة للنوع الالغازي الصعب ، اما بالنسبة للنوع غير الالغازي ، فإن الطرق والاساليب لا ضابط لها ، بل انها تشمل كل الوسائل المستعملة في الحوار القصصي بدون استثناء .

3 - الحوار الذاتي

تطور النوع :

يعتبر الحوار التناوبي السابق تطورا للحوار السردى من الناحية الفنية . وتظهر الجودة في زوال الاستقطاب الأحادي الذي كان الرواوى مركزه ، وفي بروز الثنائية المباشرة في المحاورات القصصية (85) .

(83) لا أعرف قصاصا تونسيا واحدا استعمل الرمز للعبث .

(84) أغلب كتاب الجيل الثالث جربوا الرمز أو اضطروا اليه ، ولا مجال هنا لذكر الاسماء ، فالقائمة طويلة .

(85) لفظة ثنائية استعملت هنا كمصطلح ، تعنى التبادل والتناوب بين اثنين أو أكثر من اثنين .

وقد استطاعت هذه الثنائية ان تطبع القصة التونسية بطابع الحيوية والحركة ، وان تضيء على المواقف الروائية مسحة الواقعية التي تفتقد لها عادة القصص السردية الخالية من التناوب الحوارى . هذا بالاضافة الى استعمال الحوار التناوبى كوسيلة من وسائل العرض والوصف والتحليل ، واداة لاتارة القضايا ومعالجة المشاكل والافتناع بالاراء والمذاهب ومناقشة الاتجاهات المختلفة ، الى غير ذلك من الاغراض التي يساق الحوار من اجلها ، ويقع الاخذ والرد في شأنها بين المتجادلين (86) .

ولكن تبادل الحوار بين الشخصيات الروائية لا يكفى فى بعض الاحيان لتحليل تلك الشخصيات ومعالجة مشاكلها النفسية والاجتماعية . ولهذا السبب فتتش القصاصون المعاصرون عن نمط جديد كفيل بسير اغوار النفس وتعليل تصرفاتها داخل المجموعة البشرية التي تنتمى اليها (87) ، ووجدوا لذلك هذا النوع من الحوار القائم على الاستقطاب الذاتى للحركة الدرامية . وهكذا ناب البطل فى هذا النمط عن الراوى وعن المؤلف فى نفس الوقت . فهو القائم بالفعل والحاكى له والملق عليه (88) .

الانطلاق من الداخل :

احس القصاصون فى سيرهم لاغوار الحقيقة البشرية بظرورة الانطلاق من داخل الانسان ، بوجوب التعبير عن خلجات الاعماق . ذلك ان مراقبة النفس من الخارج لا تؤدى فى الغالب الى نتيجة تذكر ، اذ من النادر ان يصرح الشخص بنواياه المبيتة ، او ان يعبر عن قبحه وتقائصه للآخرين . الانسان لا يصف ما يرتكب من فاحشة عن طريق المصارحة والحوار المباشر ، اما ان يكون ذلك عن طريق الهواجس والاحاديث الداخلية وتيار الوعى ، فذلك ممكن (89) .

الحدود لا تفصل بين النفس ومطامحها وهمومها . احاديث الذات للذات عن الرذيلة والفحش والشر هي كأحاديث الفضيلة والجمال والخير . كلها نجوى لا شرط لبثها ولا رقيب عليها .

(86) ابتدأت هذه المعالجة للقضايا منذ نشأة القصة الحديثة عندنا . وقد استغل الرواد عنصر الحوار فى القصة لنفسى الغاية ايضا .

(87) هذا النمط جديد نسبيا عندنا ، وقد سبقنا الى استعماله الكتاب الغريبيون .

(88) يجمع الحوار الذاتى هنا بين السرد والمحاورة فى شكل متداخل لا حدود فيه ولا فواصل .

(89) طالع قصة المختار جنات « غرفة الموتور » مثلا ، مجلة قصص ، العدد 12 ، ص 34 - 46 .

الشعور بالحرية .

النفس تأمر بالسوء والضمير ينهى ، الفرائض تطالب والعقل يمنع ، والشخصية الروائية منجذبة مجذوبة . تشاهدها هذه القوى وتصادمها الاخرى . فكيف السبيل الى ابراز هذا الصراع الى الخارج بدون تدخل الآخرين ؟ لا حل غير ترك البطل يحاور ذاته ، يجادل نفسه ، يرد على لسانها ، يعبر عن رغباتها ، يصف نزواتها ويصور أهواءها ، يعاضها ، يؤنبها ، يلعنها ، يحتقرها أو يؤيدها ويعطف عليها . هي نفسه على كل حال والشأن شأنه .

هذا الاحساس بالحرية الداخلية وبغيبية الرقيب الخارجى يدفع البطل الى المكاشفة ، الى رفع الستائر عن ميوله ورغباته المكبوتة ، الى ابراز نفسه على علاتها . وهذه الهواجس الدائرة على لسانه هي التي تمكننا من فهم تصرفاته ، وتطلعنا على الدوافع الحقيقية لها (90) .

الاختصار في الحركة الدرامية :

اختيار الحوار الذاتى فى القصة لا تبرره فقط الرغبة المؤكدة فى تحليل الدافع وتقدير المحركات ، بل تبرره أيضا سهولة هذا النمط كوسيلة من وسائل تبسيط الحركة الدرامية واختصارها .

الحوار الذاتى حوار دائرى ترجيعى ، ينطلق من الذات ويعود اليها مباشرة . فهو من هذه الناحية متكامل ، مكثف بذاته . البطل فيه يتساءل ، ولا حاجة له فى الجواب ، الا ان يجي، ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل ايضا .

فى الحوار الذاتى يتجسد قدر الانسان ، وفيه ايضا يظهر عجزه . ولهذا السبب تحدث المفاجآت فى الحركة الدرامية ، وتختصر المسافات . القصص فيه ليس فى حاجة الى تبرير اى شى . عذره فى تقلبات النفس ، فى قلقها ، فى انطلاقها او فى تخاذلها . تتحل العقدة او تحبك ، كل ذلك سواء . البطل لا مسؤولية عليه . البطل مشلول ، الدوافع والميول هي التي تملئ عليه حديثه ، هي التي توحى اليه ، وهي التي تحركه الى ان تصدمه النهاية ، اليقظة (91) .

(90) التحليل النفسى فى الحوار الذاتى لا يرتفع الى مستوى التحليل العلمى ، كما هو معلوم ، فلا حاجة بنا الى التاكيد مرة اخرى على اديبة هذا الشكل .

(91) الحوار الذاتى شرب من الحلم الوامى ، اليقظة : هي الانتباه من هذا الحلم والاحساس بالحيط الخارجى للنفس لسبب من الاسباب المادية المنبهة .

والنهاية غالبا ما تكون عند نقطة الاصطدام بالعالم الخارجى المادى . وعلى هذه النقطة تتحطم الامانى وتتبخر الاحلام . ويصحو البطل على واقعه المر ، فيثور او يستكين . وفى كلا الحالتين فهو مخذول : خذلانه فى عجزه على تغيير ما هو كائن وفى قصوره على تحقيق ما يمكن ان يكون (92) .

طفيان الحوار الذاتى على السياق :

الحوار الذاتى عنصر طاغ على القصة ، اذ هو المحور الذى يدير الوقائع والاشخاص . وهذا الطفيان جعل بقية العناصر ، بما فيها السرد ، تنحدر الى مرتبة ثانية ، او تنسحب بتاتا من السياق . يمكن تشبيه الحوار الذاتى فى قصة ما بمحرك فى آلة ، اذا دار دارت معه كل الدواليب .

الحوار الذاتى يطفى ايضا على المضمون ، ويتملص منه . انه يرفض التقيد بشئ ، ويخشى الاصطدام بالموانئ . فهو دائما فى اتجاه المتحدر السهل كالتيار ، فان اعترضته عقبة ، حاول تسلقها مستعينا فى ذلك باجنحة الخيال . الحوار الذاتى لا يبالي بالمنطق السليم ولا بما يمليه العقل . هو كاحلام النوم عناصرها من الحياة وترتيبها اضغاثى ، ولهذا السبب نسيمه احيانا حلم اليقظة او تيار الوعى . فنحن مع هذا الحوار فى منزلة بين الانتباه والغفلة ، بين المسؤولية والاعتناق من المسؤولية ، نحن هنا فى الحد الفاصل بين الواقع والامانى ، .. (93) .

نوعية الحوار الذاتى :

الحوار الذاتى جديد فى القصة التونسية ، ولم يستعمله بصفة واعية الا كتاب هذا الجيل الآن . وهذا لا يعنى ان كل القصاصين عندنا قد استبدلوا الانواع الحوارية السابقة بهذا النوع الفنى المستحدث ، فالتطور لا يعنى دائما التعويض ولا الشمول (94) .

الحوار الذاتى لا يعنى الحوار الشخصى :

الحوار الذاتى قد لا يهتم بتحليل شخصية المؤلف ، وقد لا يعبر عن خلجاته النفسية ولا انطباعاته بالذات . هذا النمط منصب على شخصية البطل فى القصة ، ويدور على لسانه فيها . فهو ذاتى بالنسبة للمتحدث

(92) انظر نهاية قصة ابن جنات « فى غرفة الموتور » ، قصصى ، المجلد 12 ، ص 46 .

(93) الحوار الذاتى تنفيس عن الكبت واشباع للحرمان ، انتقام للمظلومين والمضطهدين وانتماش للفقراء والمساكين ، هكذا يبدو فى اغلب القصص المستخدمة له .

(94) نسبة ورود هذا النمط بالنسبة للأنماط الأخرى ما تزال غير مدروسة ولا مضبوطة .

مع نفسه لا بالنسبة للقصاص . قد تكون شخصية البطول صورة من شخصية المؤلف ، ولكن ذلك لا يعني هنا ، ولا يدخل دائما تحت ضابط هذا المصطلح النسبي (96) .

أنماط الحوار الذاتي

اقتصر الحوار الذاتي ، أول ما استخدم عند القصاصين التونسيين ، على مضامين بعينها ، تختص بالاعتراف والتحليل النفسي واحلام اليقظة . ثم شمل بعد ذلك صورا من النقد الاجتماعي والسياسي ، وهو الآن أخذ في التوسع بحيث تشمل مضامينه كل المواضيع المطروقة في المحاورات القصصية الأخرى . فقد أصبح الاختيار لا يتعلق بنوعية الحوار ، بل برغبة الكاتب في أجرائه ، وكذلك في قدرته على الاسقاط والتخييل . فان نحن قصرنا الانماط الذاتية من الحوار على الأنواع الثلاثة التالية : التحليلي ، السيروي ، الاضغاثي ، فذلك من قبيل التغليب لا الحصر (97) .

1 - النمط التحليلي

هذا النمط من الحوار الذاتي هو المتغلب على المواضيع المطروقة ، فهو يستخدم في كل تحليل نفسي او اجتماعي هادف او غير هادف (98) .

هذا النمط يقوم مقام المخبر في الرواية ، فيه تجري التجارب ومنه تبرز التفاعلات ، وتعاين النتائج . اما المواد التي يستعملها في عمليات التحليل السبل فهي العناصر النفسية والاجتماعية المتفاعلة مع القوى الفريزة والقوانين الوضعية المسيطرة على الذات . فمجرى هذا النمط التحليلي يهتم خاصة بضبط العلاقات بين العناصر المتفاعلة وتحديد نوعها ، ثم يتتبع ما يطرأ عليها من تحول وتغيير اثناء عملية التفاعل وبعدها . اما كيف تكون ردود فعل البطل ، وهل تتلاءم نفسه المدروسة مع الوضع الاجتماعي العام ؟ ذلك يتعلق بعناصر شخصيته ، وبقدرته على التأثير في محيطه الموضوعي . وبما ان التلاؤم غير ممكن في الغالب لسبب او لآخر ، فان نفسية البطل تبقى قلقة ، ومهددة بالانهيار في كل لحظة (99) .

(95) طالع رواية محمد بن عاشور « في البحث عن الاوراق » ، تونس ، 1974 .

(96) انظر في ما يل النمط السيروي الذاتي .

(97) ربما عدنا الى هذا التقسيم لضبط نسبة التوارد بين الانماط .

(98) المقصود بالاهداف : التحليل المقصود لذاته ، وبغير الهادف : ما لم يكن كذلك .

(99) طالع قصة عز الدين المديني « سقيا يا مطر » (الحاتمة منها خاصة) ، مجموعة « خرافات »

تونس 1968 .

الميدان المضموني لهذا النوع التحليلي .

الحوار الذاتي التحليلي منصب ، كما ذكرنا ، على النفس البشرية في اوضاعها المختلفة المتباينة - والنفس بالنسبة للقصاص كقطب الرحي عليها دور كل رواية - فتحديد الميدان المضموني للحوار النفسي هو كتحديد النفس ذاتها . وهل لهذه النفس البشرية من حدود (100) ؟

نحن هنا اذن امام نمط يعالج عينات نفسية ، مرضية او غير مرضية ، في مواقف خاصة وبيئات معينة . القصاص يختار نماذج يسلط عليها قلمه ، قد تكون نفسه منها ، وقد لا تكون . فحواره لا يشمل كل هموم الذات ، ولا يحيط بكل جوانب النفس . النموذج هنا قاصر مقصور ، ولو كان موضوع رواية . وسبب هذا القصور يرجع الى طبيعة هذا الحوار الآنية التي لا تطبق الامتداد اذا صدمت بالواقع الخارجى . قد يطيل القصاص حلم البطل ، وقد يعور تيار وعيه ، ولكنه فى النهاية مضطر الى ايقاظه . الحلم لا يثبت بدون صحو . تيار الوعي المستديم يتقلب وعيا كاملا ، يصبح حياة فيها اليأس والشر وفيها المسؤولية . والحوار الذاتى هروب من كل ذلك ، بل هو وسيلة القصاص الى التخلص والانعقاد . وهو وسيلته ايضا الى مقارعة الازدحام وجمع التناقضات (101) .

الطرق المستعملة فى التحليل :

للحوار الذاتى التحليلى طرق عديدة للسير والاستكشاف ، تعتمد خاصة على الذاكرة ، ولكنها تستعمل فى نفس الوقت عنصر الخيال . اذ الشأن لا يتعلق فقط بملاحظة ما حدث . بل بتصور ما كان ممكن الحدوث فى الماضى او بتخيلها ما سيحدث فى المستقبل .

ومن بين الطرق التعبيرية المساعدة على ذلك يمكن ان نذكر :

- الخلط بين الازمنة والامكنة على مستوى الاحداث .
- استكشاف البواعث اللاشعورية عن طريق الحركة الشعورية .
- استخدام الاصوات والرموز الموحية فى المواقف الحوارية المتوترة .

(100) نعتي الحدود الموضوعية للنفس .

(101) المتبع لهذا النمط من الحوار يلاحظ ان البطل الفقير الكادح لا حديث له الا الغنى والسميع واللذة . وان المكبوت جنسيا همه من الحياة امرأة ... الخ .

- الاعتماد على الحدس وحساب المقاربة في الترجيح والتوقع .
- استغلال الفراسة في تحليل التصرفات وتبريرها (102) .

2 - النمط السيروى الذاتى

نعنى بهذا النمط الحوار القصصى المستعمل فى السيرة الذاتية بضمير المتكلم . وهو نمط بين الرواية والاعتراف . وافردناه هنا لانه لا يخلو من تحليل ذاتى للشخصية . فالمؤلف فيه واصف وموصوف . والتجربة الحياتية ، بما فيها من عرض للحوادث وذكر للاعمال والمواقف ، لا يمكنها ان تتخلص من التحليل النفسى المباشر للانفعالات والعواطف ، اما على مستوى الذاكرة او على مستوى المطامح .

وبما ان الحوار يجرى فى هذا النوع على لسان صاحب القصة نفسه ، فاننا اعتبرناه حوارا ذاتيا ، وان كان اقرب الى الواقع الخارجى منه الى الهواجس الداخلية (103) .

فى هذا النوع السيروى يمكن ايضا حشر الحوار القصصى الذى يجريه المؤلف على لسان بطله بدل لسانه الخاص ، مستعينا فى ذلك بالاستقاط الروائى وتغيير الاسماء والصفات والاماكن . فالحدود بين الكاتب وبطله ليست دائما كثيفة بالقدر الذى نتوهم . ولربما اختلطت علينا الشخصية الواقعية للمؤلف بالشخصية الروائية التى يقدمها لنا . ولهذا السبب بالذات تتقارب الانماط وتتشابه حتى الاندماج .

والحوار فى النمط السيروى دون الحوار فى النمط التحليلى شيوعا ، ودونه صراحة وصدقا . فالقصص فيه لا يستسلم للتشريح الذاتى استسلاما كاملا ، ولا ينصاع عن طوعية للاختبار التحليلى الذى يجريه على نفسه . ذلك ان المستخدم لهذا النمط يغمره الخجل والحرج عند عرى ذاته ، ولذا تراه يبقى على غلافها الحاجب ما قدر على ذلك (104) .

(102) لا يمكننا هنا التمثيل لكل طريقة من هذه الطرق ، وللمطالع الباحث ان يعود الى هذا النمط فى قصص المجددين عندنا ففيها تطبيق لكل هذه الطرق .

(103) طالع قصص احمد مر فى مجموعته « لعبة مكعبات الزواج » ، تونس 1974 ، فهو خير مثال لهذا النوع .

(104) من وسائل الإقناع على هذا الصلاف استعمال الرمز والتلميح وبتر الحوار وتغيير مجرى الحديث واقحام الغير ... الخ .

ومعالجة هذا النمط معالجة صريحة تحتاج من صاحبه قدرا كبيرا من الشجاعة وحب الحقيقة ، وربما احتاج الى التهور في بعض البيئات الرجعية ، خاصة عندما يتعلق الامر بالمبادئ الروحية والاجتماعية الحساسة (105) .

مضمون الحوار السيروى :

الميدان المضمونى لهذا النمط محصور فى التجربة الحياتية لصاحب الاثر او للبطل الذى انا به على نفسه . فهو مسلط على شخصية الكاتب بالدرجة الاولى ثم على الشخصيات المحيطة به بعد ذلك . ويعتبر من هذه الناحية وثيقة اذا اكدها صاحبها بالتصريح ، ولم ينكرها فى مقدمة او استجواب (106) .

والمضمون السيروى مضمون ادبى روائى ، كما اسلفنا ، وان نسجته العناصر الواقعية فى القصة . فالكتابة الادبية لابد لها من عنصر الخيال ، والا اصبحت ضربا من التقارير الديوانية التى لا حياة فيها ولا فن .

وسائله النوعية :

لهذا النمط من الحوار وسائل للتعبير والايعاء ، جلها يعتمد على الوصف والتذكر ، شأنها شأن بقية المحاورات الذاتية ، الا انه يتميز باستعمال بعض الوسائل النوعية المساعدة ، ونذكر منها هنا على سبيل المثال :

— تسجيل الاعترافات وتحرير اليوميات والمذكرات .

— اعتماد الرسائل والاقوال والصور ، والاستشهاد بها او عليها .

— تقييد الانطباعات وردود الفعل ...

الى غير ذلك من انواع الضبط والتسجيل المستعملة الان فى الاستغلال الادبى لدى الكتاب المتعودين (107) .

(105) وكذلك عندما يتعلق الامر بكتابات الجنس اللطيف فى بيتنا العربية التى لا تسمح للمرأة بالحرية التى تسمح بها للرجل .

(106) انكار الادباء فى هذا الميدان أكثر من اعترافهم بالتطابق .

(107) هؤلاء قلة فى تونس ، وأغلب الزملاء لا يسجلون الا الفكرة الرئيسية لقصصهم خوفا عليها من النسيان ، اما بقية التفاصيل فلا تهمهم الا فى مرحلة التحرير .

- النمط الاضغائي

تعريفه :

نعني بهذا النمط الحوار الذاتي المخلوط الذي لا ضابط له ولا حدود . وهو نمط يمكن اجراؤه في اى قصة وفي اى موضوع من المواضيع الحوارية المطروقة . وهو بالنسبة للقصاص وسيلة من وسائل التحليل والوصف او التخيل والايهام . وهذا النمط من الحوار آخذ في الراج بسبب ما يمتاز به من حرية واتساع : حرية في الاستعمال واتساع في الدائرة المضمونية .

ويمتاز هذا النوع على الحوار التناوبى بقدرته المباشرة على البث والمكاشفة ، كما يمتاز عليه بقرب المآخذ وبساطة الاداة . ويستعمله القصاصون التونسيون الآن بكثرة كلما احسوا في اقصيصهم ورواياتهم بالرغبة فى المصارحة وتفجير الكبت . فهو بالنسبة للبعض محطة استراحة يلجأ الى افياؤها كلما اضناه الجهد السردى او نالت عليه المنازعات الحوارية الاخرى (108) .

وهو بالنسبة للبعض الآخر استكشاف للحل الباطنى عندما تختلط السبل وتشتعل العواطف وينفلت القياد (109) .

وهو عند هؤلاء واولئك اداة فنية للتعبير عن المطامح المعتلجة فى النفس ، والموجهة للحركة الدرامية فى القصة .

الميدان المضمونى لهذا النمط :

ليس لهذا النمط الاضغائي ميدان يمكن تحديده ، كما اشرنا ، عدا كونه حوارا داخليا منطلقا من الاعماق . اما المضامين التى يعالجها فهى مختلفة متنوعة باختلاف الانفس ومشاكل الانفس . وحصرها لا يتيسر الا بعد احصاء جمهرة الانتاج القصصى فى تونس ، وتتبع نسبة تواردها هذا النمط فيها لتقييد المضامين وتسجيلها واحدا واحدا . وهذه عمليات لا سبيل اليها فى مثل هذه الدراسة المحدودة القاصرة (110) .

(108) هذا الصنف هم كتاب الرواية الطويلة (عد الى آثارهم) .

(109) نعني هنا كتاب القصة القصيرة عندنا .

(110) ربما تطرق الى هذا الموضوع بعض الزملاء الاكفاء المهتمين بشؤون القصة التونسية تاريخيا ودراسة واحياء .

وسائل التعبير :

الحوار الاضغائي يعتمد ايضا على المخيلة والذاكرة بالاضافة الى اعتماده على وسائل البيان والايحاء المستخدمة في الانماط الحوارية السابقة . ويزيد على هذه الانواع باستعماله لبعض الطرق النوعية الخاصة ، ومنها :

- استغلال احلام اليقظة والنوم في نسج اللحمة الروائية وحبك عقدها .
- استخدام الهواطف والاشباح للتحذير والترهيب او لكشف المصير .
- ادراج الخوارق ضمن امكانيات الفعل .
- الغاء العائق الزمني والمكاني لتطوير الدرامية الحركة الدرامية وتشيعيها .
- تغليب عناصر الوهم على الحقيقة ، وسلب العقل ملكاته المنطقية لزيادة في الايغال والايهام .

الى غير ذلك من الطرق التي لا تقيد بمنطق ، ولا تخضع لواقع . وانما هي وسائل خيالية ، يستعملها الكتاب عادة في القصص الرمزية وروايات العجائب والغرائب وفي حكايات الخوارق المتوجهة الى الاطفال (111) .

الختام

رأينا في الفصول السابقة اهم العوامل التي ساعدت على تطوير الحوار في القصة التونسية المعاصرة . وسنلخص في ما يلي اهم عناصر التطور التي جعلت من الحوار وسيلة فنية هامة من وسائل التعبير والتحليل .

وهذه العناصر ، كما بينا ، تشمل اللغة والاسلوب والادوات البيانية على السواء .

عناصر التجديد في مستوى اللغة :

احس كتاب القصة المحدثون في تونس بقصور العربية احيانا عن اداء بعض المعاني التي يرغبون في التعبير عنها . فهم مثلا في حاجة الى مفردات بعينها للدلالة عن اشياء بذاتها . وبما ان الظلال الحضارية للكلمات قد تقلصت من الاستعمال ، وانحصرت في الموسوعات المعجمية الصعبة ، فان الكتاب حاولوا عن طريق بعض العمليات اللغوية ان يطوعوا الالفاظ ، وان يولدوا منها . ومن بين هذه العمليات يمكن ان نذكر :

(111) يستعمل القصاصون التونسيون كل ما يمن لهم من هذه الوسائل ، وهي في الحقيقة ثابتة في الرصيد التراثي عند العرب ، وليسوا في حاجة الى البحث عنها عند الاجانب .

- التفجير الصوتي للالفاظ عن طريق التقطيع والقلب والابدال .
- التفجير الدلالي للكلمات عن طريق التكرار والزيادة والتجسيم .
- الضغط الدلالي على الكلمات عن طريق التوارد السياقي والتجريد والقياس .

وقد عولوا في هذه العمليات على مرونة العربية وقدرتها على الاشتقاق والتعريب ، بالإضافة الى استيعابها الفائق لكل انواع الدخيل مهما كان مصدرها (112) .

التجديد في مستوى الاسلوب :

توليد بعض المفردات اللغوية واستنباط بعضها الآخر بسبب الضيق في التعبير الصوتي او الدلالي قد دفع بعض القصاصين المعاصرين عندنا الى تفتيق الضيق الاسلوبي ايضا . وقد وجدوا لذلك منفذين :

أ - **تعويض الفصحى بالدارجة** في الحوار القصصي ، وفي النوع الاجتماعي الواقعي منه بالخصوص . وقد مرت بنا اهم العوامل التي ساعدت على هذا التعويض ، الكلي او الجزئي .

ب - **التمرد على الفصحى** بنقض بعض قواعدها المرهقة وتفسير قوالبها المتحجرة . ولاصحاب هذه النزعة آراء يؤمنون بها ، ويدافعون عنها . ومنها على سبيل التذكير :

- رفض قدسية الفصحى واعتبارها ظاهرة اجتماعية لا عصمة لها ولا توقيف فيها .

- تيسير القواعد الاعرابية والتصريفية المعقدة ، والاكتفاء منها بما ييسر الفهم ويدفع اللبس .

- طرح الاساليب البيانية المتحجرة والقوالب الشكلية من الكتابة .

- العمل على اشاعة عربية ادبية وسطي ، لها مستوياتها الاسلوبية القرية ، وامكانياتها الفنية القادرة على الخلق والسيرورة .

- اعتبار اللغة وسيلة من وسائل التعبير ، تتأثر ببقية الوسائل الاخرى المستحدثة ، بما فيها الوسائل السمعية البصرية .

(112) سنوسع هذه الدراسة عند نشرها في كتاب لنستشهد على كل هذه العمليات بالنصوص. كما انه في نيتنا ابدال الاحالات بنماذج حية للتدليل على ما اثبتناه فيها .

- استغلال طرق التعبير الموجودة في الفنون الأخرى لاثراء الادب .
- الايمان بان الكتابة الادبية هي قبل كل شئ التزام اجتماعي ، يستوجب التوجه الى السواد الاعظم قبل التوجه الى الطبقة النيرة .

فالادب عند هؤلاء القوم منتج ديمقراطي ، لا خصوصية فيه لطبقة دون أخرى ، وان كان حاجز الامية ما يزال يصد كتاباتهم عن الاوساط الشعبية ، ويردها الى امثالهم من القارئ المثقفين (113) .

عناصر التجديد في الاسلوب :

تتمثل عناصر التجديد على مستوى الاسلوب في القصة التونسية المعاصرة في العمليات التالية :

- تفسير الترتيب الوظيفي في الجملة العربية باعتبار الاسم فيها اولى بالتقديم من الفعل ، وعليه عمدة التركيز .
- حذف بعض العناصر من الجملة المتكاملة اكتفاء بذكر الموضوع .
- تكرار بعض الالفاظ وترديد بعض المقاطع الصوتية للالاحاح والتوكيد .
- اعتماد ظاهرة التقابل والتضاد في السياق لتوليد المعاني بين الكلمات .
- الخلط بين الأزمنة في تصريف الافعال استخدامها للذاكرة القصصية .
- اعادة تصريف الضمائر وسردها متوالية طرادا وعكسا قصد التعميم والاشسراك .
- قلب المفاهيم البلاغية الثابتة للتعمية او للتحقير .
- استعمال الادوات والحروف في ما لا تختص به عادة تفتيقا للمعاني .
- استبدال اسلوب بأسلوب في السياق قصد الالفات او الابهام .
- تحطيم الحدود بين الفنون الكتابية رغبة في الوصول الى كتابة فنية متجانسة بينها (114) .

(113) لا نعتزم هنا تقديم اسماء هؤلاء القاصيين وفي آثارهم أمثلة لهذا الاتجاه التصردى على القوالب ، فليطالعها القارئ في رواياتهم وفي مجموعات المنشورة . ويمكننا ان نشير هنا الى كتاب عز الدين المدني « الادب التجريبي » فيه فصول متعددة يتعرض فيها المؤلف الى بعض هذه الآراء ، بالتحليل والنقد .

(114) قائمة هذه العمليات ليست نهائية ، فربما أضفنا اليها أساليب أخرى عند اطلاعنا عليها . إما في خصوص الفايات التي أشرنا اليها فهي استنتاجية سياقية ، ولا تعني الحصر ولا الاطلاق .

التجديد في الادوات الفنية :

بالإضافة الى العمليات الاسلوبية التي عددناها منذ حين فان هناك ادوات فنية ووسائل اخرى مستحدثة يستخدمها القصاصون المجهزون والمجددون عندنا ، ويوردونها في السرد وفي الحوار على السواء ، ونذكر منها على سبيل التمثيل :

- فصل عناصر الجملة الواحدة او الجمل المتوالية بنقط الاسترسال .
- الاكثار من وضع علامات الاستفهام والتعجب ، ووضعها متراكبة او متتابعة احيانا ، اما لافادة اللاحاح او الاستنكار .
- استغلال هوامش الصفحات وبياضها المتبقى لتزيينها بالخرائط او بالخطوط او بغير ذلك من الاشكال الموحية والصور المعبرة .
- توزيع عناصر الجملة الواحدة على كامل السطر او على كامل الصفحة ، اما لابراز الكلمات او لاطهار التقطيع الصوتي او نحو ذلك .
- تضمين الشواهد والنصوص الخارجية في صلب النص القصصي عن طريق الالتصاق . والغاية من ذلك الصرف او التذكير او الالفات الموضوعي .
- الاكتفاء بالتنقيط على السطر عن الكتابة ، وربما اكتفى بعضهم ببياض الصفحة عن التحجير (115) .

العقبات التي تقترض التجديد :

هذه الاساليب المستحدثة في الكتابة القصصية ، وهذه الادوات الجديدة المستعملة الآن لم تندرج بسهولة ضمن الاطار الشكلي عندنا . فالعراقيل ما تزال قائمة في سبيل استيعابها وتمثلها .

وهذه العراقيل ليست كلها من وضع القارى او الناقد ، بل ان اغلبها متأت اما من العمليات اللغوية والاسلوبية نفسها او من الادوات البيانية المستخدمة فيها . ويمكن ان نشير هنا الى بعض الحالات على سبيل التمثيل :

أ - فى خصوص اللغة :

- عدم وضوح الدلالة لبعض الكلمات المولدة ، اما لضعف التوليد او لبعدها .
- عدم تحمل بعض المفردات لعملية التفجير الصوتي بالتنقيط او بالتقليب

(115) راجع بقية الادوات المستحدثة في الحوار التناوبى ، فهذه القائمة مكملة للاولى .

اما لنبو الالفاظ المفجرة او لضعف الجذر في الام .
- عدم وضوح الدلالة في التوارد السياقي ، اما لقصور الكلمات عن بلوغها
او لضعف الارتباط اللفظي او المعنوي بينها .

ب - في خصوص الاسلوب :

- غيبوبة الصورة القصصية في الانماط التعبيرية المعقدة ، اما بسبب
التقطيع او الالتصاق .
- عسر القراءة بسبب التشويش الاسلوبي او الخلط في استعمال الادوات .
- عدم فهم الغاية من استخدام الوسائل البيانية المستحدثة ، بما في ذلك
التنقيط والاقحام .
- اختلاط الحركة الدرامية في القصة اما بسبب الاختلال التصاعدي فيها
او بسبب المزج الاعباطي للفصول .
- عدم تناسق مفهومي الزمان والمكان مع بعض الانماط الشكلية الجديدة .
- قلة استقرار الاساليب والاشكال القصصية المستحدثة بفنياتها وادواتها
في اذهان القراء والنقاد ، بل وحتى في اذهان بعض الكتاب ايضا .

استنتاج :

هذا يعني ان التجديد الشكلي في القصة التونسية المعاصرة ما يزال غير
مفهوم من عامة القراء عندنا رغم مرور اكثر من عشر سنوات على نشر هذه
الاشكال القصصية الجديدة .
فهل يستمر الكتاب في تطوير الاشكال وتجديد الاساليب رغم تخلف
القراء عنهم ؟ هذا ما تشير اليه الدلائل حاليا .
اما كيف يمكن القضاء على تخلف القارئ التونسي ليلتحق بركب الكتاب ؟
تلك مسؤولية التربية والثقافة في هذه البلاد .

المصادر والمراجع الحال عليها في الدراسة

- ابن دريد ، كتاب الملاحن ، تحقيق الطيفيش ، القاهرة ، 1347 .
- شرح المقصورة ، تحقيق عبد الوصف (محمد) ، القاهرة ، 1939 .
- ابن سالم (عمر) ، قابادو ، حياته ، آثاره وتفكيره الاصلاحي ، تونس ، 1975 .
- ابن شعبان (ابراهيم) ، فضائل المقامرة ، تحقيق المدني ، مجلة قصص ، العدد 4 .
- ابن الشيخ (عبد القادر) ، ونصبي من الاقق (رواية) ، تونس ، 1970 .
- ابن صالح (محمد الهادي) ، الحلقات الملونة (مجموعة قصص) ، تونس ، 1975 .
- ابن عاشور (محمد الفاضل) ، الحركة الادبية والفكرية ، تونس ، 1972 .
- ابن عاشور (محمد) ، في البحث عن الاوراق (رواية) ، تونس ، 1974 .
- بلادي (جريدة) ، الملحق الثقافي ، تحقيق لمبد القادر بالحاج نصر ، 1977 .
- البلهوان (علي) ، تونس الثائرة ، القاهرة ، 1954 .
- تميم الداري (قصة) في مجموع لطيف ، تونس ، ب. ت .
- التونسي (محمود) ، فضاء (مجموعة قصص) ، تونس ، 1973 .
- الثريا (مجلة) ، تونس 1943 - 1947 ، عدد ديسمبر 1945 .
- حاد المولى ، البجاوي وابراهيم ، قصص العرب ، القاهرة ، ط 4 ، 1962 في 3 مجلدات .
- الجابري (محمد صالح) ، القصة التونسية نشأتها وروادها ، تونس ، 1975 .
- جنات (محمد المختار) ، اوجوان (رواية) : طريق الرشيد ، تونس ، 1970 و
- خيوط الشك ، تونس ، 1972 (ما تزال غير مستوفاة النشر) .
- الرفض ، البحث عن البقرة ، في غرفة الموتور (قصص قصيرة) في مجلة قصص الاعداد : 6 ، 11 ، 12 .
- الحبيب (محمد) ، بسالة تركية (رواية) في كتاب الجابري القصة التونسية .
- خريف (البشير) ، الدقلة في عراجينها (رواية) ، تونس ، 1989 .
- خير الدين (الوزير) ، مقدمة اقوم المسالك ، تحقيق م . الشنوفي ، تونس ، 1972 .
- الدوعاجي (علي) ، سهرت منه الليالي (مجموعة قصص) ، تونس 1971 ، ط 2 .
- الذواوي (رشيد) ، جماعة تحت السور ، تونس ، 1975 .
- الرائد التونسي (جريدة رسمية) ، المجلد الاول سنة 1860/1277 .
- الرزقي (محمد الصادق) ، الساهرة التونسية (رواية) ، مجلة قصص العدد 2 (تحقيق المدني) وكذلك في كتاب الجابري ، القصة التونسية .

- سليم (فاطمة العلاني) . **نساء المستقبل** (مجموعة قصص) تونس ، 1972 .
- السويسي (صالح) ، **الهيفاء وسراج الليل** (رواية) في مجلة **قصص** العدد 6 ، وكذلك في كتاب الجابري السابق الذكر بتحقيق المؤلف .
- شرف الدين (المنصف) ، **تاريخ المسرح التونسي** ، تونس ، 1972 .
- طه حسين ، **كتاب الايام** ، القاهرة ، 1964 في جزأين ، ط دار المعارف .
- **العالم الادبي** (مجلة) لزين العابدين السنوسي ، 1930 - 1936 .
- عمار (عبد الرحمان ابن الواحة) ، **حب وثورة** (رواية) . تونس ، 1969 .
- العميادي (سمير) ، **صخب الصمت** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1970 .
- **زمن الزخارف** (مجموعة أيضا) ، تونس ، 1976 .
- الفارسي (مصطفى) ، **حمراء مثوبة الاسد** (قصة قصيرة) في الفكر ، جوان ، 1970 .
- **الفكر** (مجلة) ل محمد مزال ، تونس ، 1955 - ،،، أعداد مختلفة .
- مهرس المكتبة الوطنية ، **قائمة النوريات** ، جانفي - فيفري ، 1976 .
- **قصص** (مجلة) نادي القصة التابع لابي القاسم الشابي ، تونس 1966 - ،،، أحلنا على أعداد متفرقة .
- فيفة (الطاهر) ، **النسر المقعد . غدير الصفادع** (قصتان قصيرتان) ، الفكر ، جوبلية ، 1969 وجوان 1970 .
- كرباكة (عبد الرزاق) ، في **موسم الحصاد** (قصة قصيرة) ضمن سلسلة عبيرة في قصة ، في **مجلة الثريا** ، ديسمبر 1945 .
- **المباحث** (مجلة) ، تونس 1938 - 1947 على سبيل التذكير .
- محنون ليل (قيس بن الملوح) ، **قصته وشعره** برواية الوالبي . تونس ، ب. ت .
- المدني (عز الدين) ، **خرافات** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1968 .
- **سفيان يا مظهر** (قصة قصيرة) ضمن المجموع السابق أيضا .
- **الادب التجريبي** ، تونس ، 1972 (فصول متفرقة) .
- **المزى (عمر) ، حلاق** (قصة قصيرة) في مجلة **قصص** العدد 13 .
- **المسعدى (محمود) ، حلت أبو هريرة قال** ،،، (مجموعة أحاديث) تونس ، 1973 .
- **المطوي (محمد العروسي) ، حليمة** (رواية) ، ط 3 ، تونس ، 1975 .
- **مسو (أحمد) ، لعبة مكعبات الزجاج** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1974 .
- **المويلحي ، حديث عيسى بن هشام** ، القاهرة ، 1964 ، ط الدار القومية للنشر .
- **النالوتي (عروسية) ، البعد الخامس** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1975 .
- **يحيى (محمد) ، نداء الفجر** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1969 .
- **يوسف (سنيا) ، المبخيت** (قصة قصيرة) في مجلة **قصص** ، العدد 14 .

مؤتملكم أفلا العرب

والتيارات المعبرة عنها

في الأدب الحديث

جمعة سميحة

لقد تم في فترة ما بين سبتمبر 1954 الى أبريل 1975 انعقاد 10 مؤتمرات أدبية عربية في عدة عواصم من العالم العربي شرقيه وغريبه وشاركت فيها جل البلدان العربية بعدد لا بأس به ممن ينتهون الى عالم الفكر والأدب

وليست هذه المؤتمرات بدعة في التاريخ العربي فهي من صميم عاداتنا وتقاليدها فقد كان أجدادنا بالأمس البعيد في جاهليتهم واسلامهم يتلاقون في مواسم معينة بأسواقهم ليحتفلوا بفن الكلام : شعرا وخطابة ومناظرة فكان سوق عكاظ قرب مكة وسوق المربد في البصرة مجمعين أدبيين يؤمهما الخطباء وفحول الشعراء للمباهاة والمباراة .

ولم يكن العرب القدماء ليكتفوا بهذه اللقاءات الموسمية الكبرى بل كانوا يعتقدون لأنفسهم من حين لآخر جلسات يتقبلون فيها تهنئة أو تعزية أو ينصتون فيها الى فخر أو مناصرة وسميت هذه الجلسات في الجاهلية بالآندية ومنه نادي قريش ودار الندوة وأطلق عليها في الاسلام كلمة مجالس فكانت مجالس الصحابة كمجلس ابن عباس بالبصرة الذي كان بحق محفلا للأدباء وملتقى للمناظرة والمساجلة ومجالس سكيئة التي كان الشعراء يختلفون الى منزلها فتقوم بينهم بدور الناقد الحصيف والحكم العادل . ومجالس خلفاء بني أمية التي كانوا يجمعون فيها الشعراء ويحرضون بعضهم على بعض . وقد اتسعت هذه المجالس شيئا فشيئا لتصبح جزءا لا يتجزأ من النشاط الأدبي والفكري في العالم العربي الاسلامي شرقا (1) وغربا (2) .

(1) من أهم هذه المجالس : مجلس الحسن البصري ومجالس ثعلب في العلم واللغة والدين ومجالس الصاحب بن عباد وسيف الدولة في النثر والشعر .

(2) من أشهر هذه المجالس : مجالس الأنس بالاندلس حيث اللهو والأدب والنوادر (مجالس المعتمد بن عباد — مجالس ولادة وغيرها)

ولكن هذه الاندية والمجالس جمدت أو تكاد بجمود الحياة الفكرية العربية طيلة القرون الوسطى ولم يبق منها خلال هذه الفترة إلا شبح هزيل يتمثل في بعض الحلقات التقليدية التي كانت تعقد في كبرى مساجد العالم الإسلامي كجامع الزيتونة بتونس وجامع القرويين بالمغرب والأزهر بمصر. وبقيت الحالة على ما هي عليه إلى أن أشرق فجر النهضة العربية الحديثة وتحصلت بعض الأقطار العربية على استقلالها السياسي فبدأت فكرة عقد مؤتمر للأدباء العرب تراود عقول بعض الأدباء لا سيما وقد أصبحنا نعيش في عالم اقتربت أجزاءه بوسائل النقل الحديثة وأصبحنا نسمع - وفي فترات زمنية متقاربة بعقد مؤتمر سياسي وآخر اقتصادي وثالث ثقافي . هذا في المستوى العالمي أما في المستوى العربي فقد أصبحنا نسمع بانعقاد مؤتمر المحامين العرب وآخر للأطباء العرب وثالث لرجال التربية العرب . ورغم أن عقد مؤتمر أدباء العرب الأول قد تم قبل انعقاد بقية المؤتمرات العربية الأخرى فقد كانت فكرة عقد مثل هذا المؤتمر مسيطرة لهذين التيارين العالمي والمحلي واستجابة كذلك لروح متصلة فينا ورثناها منذ القديم .

وفعلا لقد راودت فكرة تنظيم لقاء بين الأدباء العرب عقول بعض رجال الفكر منذ النصف الأول من القرن العشرين وتكونت في الأربعينيات لجنة لتحقيق هذا الغرض بتونس وبدأت تتصل بالأدباء العرب ولكن ظروفنا سياسية وأحداثا وطنية حالت دون التنفيذ فوئدت هذه الدعوة في المهد سنة 1938 (3) .

وبقي الأدباء ينتظرون إلى سنة 1954 (4) عندما أعاد صلاح ليكي الأديب اللبناني (5) النداء لعقد أول مؤتمر لأدباء العرب . وفي هذه المرة خرجت الدعوة من مجرد فكرة نظرية إلى حيز الوجود والتأم في نفس السنة

(3) أوردت جريدة الصباح التونسية في 19 مارس 1977 أن الشيخ محمد الشاذلي السنوسي هو أول من دعا إلى مؤتمر أدبي عربي وذلك سنة 1937 بتونس وتكونت لجنة تحضيرية تضم زيادة على صاحب الفكرة محمد الفاضل بن عاشور وزين العابدين السنوسي ومحمد المختار بن حمود واتصلت هذه اللجنة ببعض الأدباء بالشرق ولكن الأحداث الوطنية حالت دون انعقاد المؤتمر (مقال بعنوان : الجديد في لقاء الأدباء العرب بالجزائر لحمد مواعدة : في الحياة الثقافية عدد 12 السنة الأولى جويليا 1975/1395 ص : 89) .

(4) ذكر عبد الله الركابي - بدون أن يفكر مصدرا لذلك - في المؤتمر العاشر أن بعض الأدباء السوريين دعوا في سنة 1953 إلى عقد أول مؤتمر أدبي عربي ولم يتحقق هذا إلا في سنة 1954 .

(5) صلاح ليكي ولد بالبرازيل سنة 1906 وانتقل إلى لبنان صحبة أبيه الصحافي وهو في السنة الثانية من عمره ودخل المدارس اللبنانية حيث اتقن العربية والفرنسية ونال الإجازة في الحقوق .

كان كاتبا وشاعرا وصحافيا ومحابيا تحمس لنصرة الأدب العربي وتوطيد الصلة بين أهله وذويه . مات سنة 1955 وهي السنة الموالية لانعقاد أول مؤتمر لأدباء العرب وكان له شرف رئاسته من أهم انتاجه ديوان شعر « أرجوحة القبر » ظهر سنة 1938 (عن مصادر الدراسة الأدبية 679/II ليوسف أسعد داغر) .

أى سنة 1954 أول مؤتمر (6) فقال الشاعر خالد الشواف يتغنى بهذه المناسبة :

أمنت بالقلم الجبار يجمعهم جمع الحبيج لدى البيت الذى قصدوا
اليوم أشرف ما يسمى الأديب به مناضل صامد لا بلبل غرد

من أول مؤتمر انعقد فى لبنان الى آخر مؤتمر انعقد فى الجزائر سار
الأدباء العرب حسب نظام معين لم يتغير طيلة عشرين سنة . ويمكن أن
نلاحظ بكل سهولة — أن النظام المتبع فى كل هذه المؤتمرات يتمثل فى جدول
الاعمال التالى :

- أولا :** الاستماع الى كلمات الوفود بعد كلمة الافتتاح
ثانيا : لقاء المحاضرات وما يعقبها من نقاش واجتماع لبعض اللجان
ثالثا : إصدار التوصيات والقرارات وبها يختم المؤتمر .

1 - كلمات الوفود

جرت العادة — قبل لقاء هذه الكلمات — أن يفتح المؤتمر رئيس
الدولة المضيئة (7) ثم تلقى كلمات رؤساء الوفود . وقد حاولنا أن ندرس
هذه الكلمات باعتبارها تمثل جزءا من المؤتمرات يمكن أن نستشف من خلاله
بعض الاتجاهات الأدبية والفكرية أو أن نلمح فيه بعض الاقتراحات العملية .
وهى — فى جملتها — تصور — بكل صدق — العقلية العربية منذ أقدم
عصورها الى اليوم ففى هذه الخطب التهديدية نشعر بأننا أمام تصيد
عربى قديم بكل أغراضه التقليدية من غزل ومدح وفخر فالخطباء يبدؤون
كما بدأ امرؤ القيس وغيره من الشعراء بـ :

أ - الغزل : يتغزلون بالبلد المضيف وهذا رئيس وفد المملكة
العربية السعودية فى المؤتمر التاسع يتغزل بتونس قائلا : « حيا الله
تونس ريع السحر والجمال ونجع بنى هلال ومهد الزيتون والقيروان »
وقال رئيس وفد الكويت فى المؤتمر 6 « القاهرة الحبيبة عاصمة العواصم
العربية » .

ب - المدح : ثم ينتقلون بعد ذلك الى مدح حاكم البلد المضيف
فيننون على شمول رعايته وتشجيعه لرجال الفكر والأدب وخير دليل على
ذلك حضوره المؤتمر بنفسه وتكبدته مشاق ذلك للإشراف على افتتاحه .

(6) لم يتذكر المؤتمر من الأدباء العرب طيلة 10 مؤتمرات هذا الرجل — أى صلاح
لبكى — إلا مرة واحدة فقد اكتفوا فى المؤتمر الرابع بارسال برقية الى أسرته .
(7) هذا باستثناء المؤتمر الأول الذى افتتحه الأديب اللبناني صلاح لبكى .

وهذا قاسم الخطاط مندوب جامعة الدول العربية يخاطب المشير عبد السلام محمد عارف في المؤتمر الخامس المنعقد ببغداد : « باسم الأمانة العامة لجامعة الدول العربية وباسم أمينها العام الأستاذ عبد الخالق حسونة وباسمى أحبي القائد البطل الرئيس عبد السلام محمد عارف الذي يعقد هذا المؤتمر تحت رعايته الكريمة » . (8) وقد يتسع المديح فيشمل مع رئيس البلد حكومته وشعبه ومن أمثلة ذلك ما توجه به يوسف السباعي رئيس وفد الجمهورية العربية المتحدة في المؤتمر الخامس الى المؤتمرين قائلا : « يسعدني .. أن أقدم الشكر والامتنان للعراق الشقيق شعبا وحكومة على احتضانه مؤتمر الأدباء العرب في دورته الحالية مؤكداً بذلك اهتمامه الكبير ورعايته الكريمة للفكر العربي وأهله وإن أحمل الى شعب العراق الثائر وزعيمه البطول تحيات وتقدير شعب الجمهورية العربية المتحدة » . وقال رئيس وفد تونس في المؤتمر العاشر بالجزائر : « نجتمع اليوم في مغربنا الأوسط في أرض الجزائر البطلة . أننا نجتمع في أرض النضال والثورة وفي أرض التحرر والتطور ... أننا نجتمع في أرض المليون شهيد » .

ج - الفخر : ثم ينتقل بعد ذلك الخطيب الى الفخر وهنا يطلق العنان للسانه لينوه ببطولات الأمة العربية ومجدها في ماضيها وبإنجازات هذه الأمة وتضحياتها في حاضرها ولا ينسى بعضهم - بنوع من الأطراء المخجل والمدح المل - أن يعترف بأصله العربي وبلغته ودينه كأنه يتكلم أمام أناس يعارضونه في ذلك ولا ينتهي كلهم الى نفس الأصل وجلبهم الى نفس الدين . وهذا عند علماء النفس تجسيم لنفوس البسطاء من الناس يمدحون أنفسهم ليعوضوا بذلك عن فقدانهم الثقة بالنفس .

ويبدأ الخطباء عادة بمدح بلدانهم : « - من مكة يقول حسن كتيبى (السعودية) في المؤتمر السادس - مهبط الوحي وعاصمة الدعوة الإسلامية » ويقول ناصر الدين الأسد (الأردن) في المؤتمر الخامس : « يسعدني أن أقف بينكم لأعرب لكم عن عميق تقدير الأدباء في ذلك الثغر المرابط من ثغور العروبة » (9) . ثم يتسع هذا الفخر شيئا فشيئا ليشمل الأمة العربية بأكملها تاريخا وحضارة فيقول رئيس وفد فلسطين في المؤتمر العاشر : « وأنى لأشعر بنشوة ما بعدها نشوة وأنا أتماهمل في تاريخ العرب وأستعرض الأسماء المتألغة كالنجوم الزاهرة في دنيا العلوم والآداب » .

8) مدح الرئيس عبد الناصر في المؤتمر السادس والرئيس الحبيب بورقيبة في المؤتمر التاسع .

9) قال رئيس وفد فلسطين في المؤتمر الخامس « باسم فلسطين وتريتها المقدسة بدم الشهداء الذين اقتدوها بأرواحهم منذ زمن الناصر صلاح الدين الى عهد المنصور جمال عبد الناصر » .

وكانت كلمة وفد الجزائر التي ألقاها عبد الله الركبي كلها فخر بالجزائر وبثورة الجزائر .

ويقول رئيس وفد الأردن في المؤتمر السادس : « لقد تعرضت أمتنا لغزو الصليبيين والتتار وعانت من ذلك السفين الطوال وتصدى الأدباء والشعراء والمحدثون والوعاظ لذلك الغزو وحاربوه وجالدوه وقارعوه باللسان والسيف وكان النصر لنا في الرد الأخير » .

د - المقترحات : وقد تتف كلمة بعض الخطباء عند هذا الحد ، فيكونون بذلك صورة طبق الأصل لذلك الشاعر أو الخطيب في أحد الاسواق العربية ، ومنهم من تهب عليه نسمات العصر فتوقظه من سباته وأحلامه فيقدم بعض المقترحات تتعلق بالمشاكل التي جاء من أجلها فكبد نفسه عناء السفر وكبد غيره عناء الانفاق . وهذه المقترحات على نوعين :

١ - عملية - ب - غير عملية .

١ - المقترحات العملية : وأهمها ما يتعلق بحرية الأديب وحياته من كل ما شأنه أن يخفق في صدره الكلمة الصادقة . وقد نادى بهذا المقترح مرات عديدة وفد لبنان وخاصة في المؤتمر الثالث إذ طالب بأن تنص دساتير البلدان العربية على حرية الأديب والناقد .

ومن هذه المقترحات كذلك ما يتعلق بتوحيد المصطلحات العلمية وإقرار اللغة العربية في الجامعات (10) .

ب - المقترحات غير العملية (11) وهي التي يرسلها أصحابها في شكل آمال وأمان هم أول من يؤمن أنها غير قابلة للتطبيق تارة لموميئتها وتارة لبعدها عن الواقع وهذا وفد السودان في المؤتمر السادس يطلب « أن نلتحم فكراً وعملاً وأن ننظر الي واقعنا وأن نحص من الأدب والفن سلاحاً نلتقي حوله ونجرده في معركة العرب الحاضرة » ولكن لا يبين كيف يكون ذلك ؟ وهذا وفد العراق ينساق وراء الدعاية السياسية فيطلب من الأدباء « مقاومة الفكر الرجعي والليبرالي بكل أشكاله ومظاهره » أما رئيس وفد المغرب فيكتفي بالأمل « أن يكون هذا المؤتمر منطلقاً جديداً في مسيرة اتحاد الأدباء » (12) .

(10) من هذه المقترحات ما قدمه وفد السودان في المؤتمر السادس من وجوب الفروج بمواضع المؤتمرات الأدبية من الأدب والثورة والاستعمار الى مواضع أقرب الى الواقع العربي ومشكل هذا الواقع .

كما قدمت مقترحات سياسية جاءت على لسان وفد البحرين مثلاً في المؤتمر العاشر تتعلق بالوضع العام في الخليج العربي .

(11) من المقترحات غير العملية نذكر ما جاء في كلمة عبد الميزيز الدوري رئيس وفد العراق في المؤتمر السادس وخاصة قوله « علينا أن نعمل من أجل وحدة عربية تحقق وحدة الجيوش والقوى ووحدة السياسة الخارجية وتخطيطاً اقتصادياً » .

(12) حاول فرنسوا باسيلي تطبيق هذه الطريقة على المؤتمر 9 (الأداب 5/6-1973 ص39) وقتنا بتطبيقها على أغلب مؤتمرات أدباء العرب) .

الجدول :

| فروع الموضوع العام والمصادر | رقم المؤتمر موضوعه العام | التاريخ والمكان والوفود المشاركة |
|---|--|--|
| <p>أ - الأدب وفلسطين ب - الأدب والتراث ج - الأدب والثورة د - الأدب والبناء - الآداب 1965/43 الفكر 1965/7 - مؤتمر أدباء العرب الخامس « في جزئين طبعة بغداد 1965</p> | <p>دور الأدب في معركة التحرير 50م</p> | <p>بغداد 15 الى 1965/2/21 الجامعة العربية - المكتب الدائم الدائم لاتحاد أدباء العرب - مصر - المغرب - الجزائر - تونس - ليبيا - السعودية - السودان - الجمهورية اليمنية - الكويت سوريا - عمان - قطر - البحرين - فلسطين - الجنوب العربي - العراق</p> |
| <p>أ - مكانة الإمبريالية والاستعمار الجديد ب - مكانة الصهيونية ج - أدب المقاومة العربي ... - الآداب 1968/4 الفكر 1968/9 - مؤتمر أدباء العرب السادس ط مصر 1969</p> | <p>دور الأدب في معركة التحرير من الاستعمار 60م</p> | <p>القاهرة 16 الى 1968/3/19 الجمهورية اليمنية - المغرب - ليبيا - لبنان - الكويت - فلسطين - عمان - العراق - الشارقة - سوريا - السودان - الأردن - الجامعة العربية - المكتب الدائم للانحد - مصر - ألمانيا الشرقية (ملاحظ)</p> |
| <p>أ - الأدب العربي بعد 5 حزيران ب - دور الأدب العربي في مكافحة الاستعمار والصهيونية ج - توثيق الارتباط بالتراث العربي د - الحرية وأزمة المجتمع العربي... - الآداب 1968/4 - الآداب 1969/6 - المؤتمر جوان 1969</p> | <p>كل شيء من أجل المعركة مشكلات النشر الأدب العربي في معركة التحرير 70م</p> | <p>بغداد (16) 19 الى 1969/4/28 مصر - الجزائر - المغرب - العراق - (لم تمكن من معرفة بقية الوفود حسب المصادر التي اعتدناها)</p> |
| <p>أ - الأدب العربي بين الحرية والالتزام ب - الأدب العربي بين التراث والعاصرة ج - الأداء والتعبير الفني د - المشاكل العملية - الآداب 1972/2 - الفكر 1972/4</p> | <p>مشاكل عملية بالنشر والتوزيع ومطالب الأدب العربي المهنية والدفاع عن أدباء العرب في الأرض الحرة 80م</p> | <p>دمشق 11 الى 1971/12/15 الإمارة العامة لاتحاد أدباء العرب الجامعة العربية - البحرين - تونس - الجزائر - السودان - العراق - فلسطين - الكويت - لبنان - ليبيا - مصر - المغرب - اليمن - الديمقراطية - سوريا المكتب الدائم للكتاب الاتريفيين والاسويين (ملاحظ)</p> |

(16) في نفس السنة انعقد لأول مرة بطرابلس (ليبيا) مؤتمر أدباء المغرب العربي

| التاريخ والمكان والوفود المشاركة | رقم المؤتمر موضوعه العام | فروع الموضوع العام والمصادر |
|--|--|--|
| نونس 18 الى 26/3/1973 تونس - سوريا - اليمن - السعودية - الجزائر - مصر العراق - لبنان - ... وغيرها لم نتكسبها لاعتقاد على ما بين أيدينا من مصادر - من ضيبتها . | بوتسيف الأدب العربي من العصر وقضاياها 9.م | 1 - تقييم الاتجاهات الأدبية المعاصرة وأثرها في خدمة المستقبل العربي وطنيا وقوميا وإنسانيا ب - الأدب العربي والثورة التكنولوجية في النصف الثاني من القرن 20 ج - الأدب العربي والصراع ضد الصهيونية والإمبريالية العالمية د - موميئات - الآداب 3 و 4 و 5 و 6 و 7/1973 - الهلال 5/1 - الفكر أبريل 1973 - الفكر ماي 1973 - الثقافة العراقية ماي 1973 |
| الجزائر 25 إلى 28/4/1975 (1) الأردن - البحرين - تونس - الجزائر - السودان - سورية - السعودية - نيلسطين - الكويت - لبنان - ليبيا - مصر - المغرب - اليمن - الجامعة العربية - اليمن الديمقراطية - العراق اتحاد الكتاب الأفريقي - الاسيوي - الأمانة العامة لاتحاد أدباء العرب . | الأدب العربي وموقفه من قضايا التحرير والثورة في العالم العربي 10.م | أ - السمات الثورية في التراث العربي النضال والثورات في الأدب العربي الأثر المتبادل بين التطور الاجتماعي والتطور الفني في الأدب العربي الحديث ب - قضية فلسطين وأثرها في الأدب العربي الحديث والمعاصر ج - الطفل في الأدب العربي - الآداب ماي 1975 - الثقافة الجزائرية عدد 1975/27 - الهلال جوان 1975 - الموقف الأدبي (دمشق) عدد 221 سنة 1975 - الفكر جوان 1975 |

الجلد 10 مؤتمرات و 175 محاضرة

ترتيب المحاضرات حسب المواضيع

من المسير (18) علينا أن نجد خطا رابطا بين 175 محاضرة متنوعة القيت في 10 مؤتمرات مختلفة ولكن سنحاول أن ننظر في العناصر المشتركة التي تعيننا على تقديم تبويب جديد لهذه المحاضرات حسب بعض القضايا الكبرى التي تناولها الباحثون بالدرس . وأولى هذه القضايا هي :

- في كل مرة ينمقد مؤتمر من مؤتمرات أدباء العرب ينمقد على هبلشه مؤتمر للشعر وكان آخر لقاء بين الشعراء في مؤتمرهم الثاني عشر بالجزائر على هبلش المؤتمر المباشر لأدباء العرب .
- ومما يزيد في مسوعة هذا التوبيب أن بعض المحاضرات والدراسات لا نجد فيها قضية واحدة بل يمكن أن نطلع فيها - لموميئتها - على كل القضايا تقريبا التي عولجت في أغلب المؤتمرات .

قضية اللغة

وهي قضية نظر اليها في مؤتمرات ادياء العرب من زاويتين : أولا باعتبارها وسيلة للإبلاغ وثانيا باعتبارها أداة للخلق الادبي المنظوم والمنثور . ونظرا لخطورة هذه القضية بفرعيها نجد أن أول محاضرة على أول مؤتمر أدبي كانت تتعلق أساسا باللغة العربية وهذه المحاضرة هي محاضرة فؤاد أفرام البستاني (لبنان) بعنوان « الأدب العربي وازدواجية اللغة »

أما بقية المحاضرات المتعلقة بقضية اللغة في (19) :

| عنوان المحاضرة - المؤتمر | صاحب المحاضرة وبلاده |
|--|---|
| الأدب العربي وازدواجية اللغة المصطلحات العربية وحاجة المجتمع م 10 | فؤاد أفرام البستاني (لبنان) مصطفى جواد (العراق) |
| الجزء الثاني من « مكتبة الأدب العربي بين الآداب العالية » م 20 | طه حسين (مصر) |
| لوحة الشعر العربي الحديث الشعر تعبيرا ووظيفة في التراث العربي الشعر وتعبيراته في القومية العربية م 30 | إبراهيم العريضي (البحرين) محي الدين صابر (السودان) عبد الله الينا (السودان) |
| كتاب العربية الأكبر م 50 | بنت الشاطيء (مصر) |
| التعبير الفني في أدب المقاومة العربي م 60 | عيسى خضر (مصر) |
| الآداء والتعبير الفني في معركة المصير حول الآداء والتعبير الفني في حرية التعبير الفني الآداء والتعبير الفني في معركة المصير م 80 | البشير بن سلامة (تونس) محمد دركوب (لبنان) خلدون الشمعة (العراق) (وعد العراق) |
| منطلقات في تقييم الاتجاهات الأدبية العربية المعاصرة حركة الشعر العربي : قهها واتجاهاتها وتطورها منذ البداية حتى اليوم الأدب العربي والثورة التكنولوجية الجزء الثاني منها م 90 | خلدون الشمعة (سوريا) أحمد أبو سعد (لبنان) علي الشوك (العراق) |
| الأثر المتبادل بين التطور الفني والتطور الاجتماعي في الشعر اللبناني الحديث تطور القصة القصيرة وعلاقتها بالتطور الاجتماعي الأثر المتبادل بين التطور الاجتماعي والتطور الفني أثر التطور الاجتماعي على التطور الفني في القصة العربية م 100 | ميثال سليمان (لبنان) عبد الله خليفة (البحرين) محي الدين صبحي (سوريا) يوسف الشاروني (مصر) |

(19) يحتوي الجدول على أ - رقم المؤتمر - ب - عنوان المحاضرة - ج - صاحبها واسم بلده إن أمكن ، حتى يسهل الرجوع اليها .

قضية الأديب العربي بين الحرية والالتزام

وهي قضية أثارت تقريباً في كل المؤتمرات ولها جانبان :

- أ - الجانب الأول يهم علاقة الأديب بالسلطة الحاكمة ومدى ما توفره له هذه السلطة من حرية في التعبير أو ما تكبله به من قيود وعراقيل .
- ب - الجانب الثاني : يهم علاقة الأديب بقضايا عصره ومدى التزامه بها أو انفلاقه في نرجسية ذاتية أو أبراج عاجية ومن العسير أن نضع المحاضرات في جدولين جدول لكل جانب نظراً إلى أن جل المحاضرات تتناول الجانبين معا وقد تناولهما مع قضايا أخرى :

| عنوان المحاضرة - المؤتمر | صاحبها واسم بلاده |
|---|---|
| الأديب والدولة والمجتمع حرية الفكر م. 10 | عبد الطيم عباس (الأردن) كليل عباد (سوريا) |
| الأديب والدولة م. 20 | فؤاد الشليب (سوريا) |
| وثبة التحرر في أدبنا الحديث حبلىة الأديب والقومية العربية حرية الأديب وحمايتها الحرية في خدمة القومية العربية حبلىة الأديب في الوطن العربي اليوم م. 30 | محمود تيمور (مصر) محمود المسعدى (تونس) محمد البشير الإبراهيمي (الجزائر) جودة الركلي (سوريا) أحمد عدوانسى |
| الأديب والديموقراطية م. 50 | حسن محمد كتيبي (السعودية) |
| رسالة الأديب العربي في مكافحة الإمبريالية : الجزء 2 منها رسالة الأديب العربي في مكافحة الاستعمار الجديد رسالة الأديب العربي في مكافحة الصهيونية أدب المقاومة العربية أدب المقاومة الفلسطيني أبعاد ومواقف م. 60 | هاني الراهب (سوريا) حسين مروة (لبنان) خيرى حماد (فلسطين) |
| الحرية وأزمة المجتمع العربي م. 70 | عزيز السيد جاسم (العراق) |
| الأديب العربي ومشكلات الالتزام نحو منطلقات جديدة في التزام الأدب العربي مطالب الأديب المهنية الأديب العربي بين الحرية والالتزام الأديب العربي بين الحرية والمجتمع م. 80 | سهير القلماوى (مصر) مختلى أسماعيل (سوريا) وفد المراق خليل الهنداوى حنلى بن ميسى (الجزائر) بطرس عودة (فلسطين) |
| الأديب والحرية مترادفان اختلافات الاتجاهات الأدبية وآفاق المستقبل العربي تقييم الاتجاهات النثرية المعاصرة الاتجاهات الأدبية المعاصرة (ركزه على القصة المصرية) م. 90 | عز الدين الخنى (تونس) الحبيب الجعفاني (تونس) جعفر ضفارى (الين) عبد العزيز الدسوقي (مصر) |
| أثر القضية الفلسطينية على الشعر الحديث في لبنان الأثر المتبادل بين التطور الفنى والتطور الإصناعى في الشعر اللبناني الحديث الأديب العربي بين الحرية والمجتمع م. 100 | حبيب صادق (لبنان) ميشال سليلان (لبنان) عبد الله شريط (الجزائر) |

ويبدو أن هاتين القضيتين هما اللتان يمكن أن نستشف منهما أهم الاتجاهات الفكرية والتيارات الأدبية في مؤتمرات أدباء العرب وإذا كان من الصعب أن نتحدث طويلا عن هذه الاتجاهات والتيارات في هذا القسم لأنها تمثل كامل الجزء الثاني من هذا البحث وجوهر هذه الدراسة فانه يمكن أن نشير من الآن أن كل من قدم بحثا في مؤتمرات أدباء العرب كان يرنو بنظريته الى التقسيمات الكلاسيكية الغريبة التي اضمحلت أو كادت ومع أن بعض الباحثين نبه الى وجوب التخلص من هذه التقسيمات لأنها جعلت لأدب غير أدبنا وفي ظرف غير ظروفنا فاننا نلمح أن هناك تيارين أدبيين كانت كل المؤتمرات تدور حولهما .

١ - التيار الواقعي : ويسميه بعضهم الالتزام ويحاول أن يخلصه — بشرح لغوي — من القسر والالزام ليجعله نوعا من الاختيار النابع من الذات بما يفرضه الواقع بأجهزة بثه القوية وما تنقلبه نفس الأديب بأجهزة التقاطها الحساسة .

ب - التيار المثالي : أو نظرية الفن للفن وقد وقع الهجوم على هذا التيار وكان الجو في المؤتمرات الأدبية مناسبا لذلك لا سيما والمجتمع العربي يواجه كثيرا من التحديات جعلت مصيره السياسي والاقتصادي والثقافي في خطر منذ نهاية النصف الأول من القرن 20 . ورغم أن المدافعين عن هذه النظرية تطلوا بأن من الأدب ما هو ذاتي ولكنه يخدم بطريقة غير مباشرة الشعوب بجعل أفرادها تشعرون من خلاله بقيم الخير والحق والجمال فإن المناهضين اعتبروا أن هذا النوع من الأدب هو جريمة في حق الأمة العربية في هذا الظرف بما يبتئ من انحلال وتفسخ من جهة ونرجسية وانغلاق من جهة أخرى .

قضية التراث والغزو الفكري أو الإصالة والتفتح

وهي من القضايا التي كان من الواجب أن تدرس بكل اتزان وحذر نظرا لما تكتسبه من أهمية وما تثيره من حساسية . وقد انقسم المؤتمرون في شأنها الى قسمين :

١ - المتعصبين للتراث وقد شعروا بخطر المسخ أمام تحديات حضارة المغرب .

ب - والمجددين وقد شعروا بخطر الجمود والانغلاق في هذا التراث الذي لم يعد في نظرهم يساير عصرنا . وقد وجد قسم ثالث لم يتنكر للإصالة والتراث وآمن مع ذلك بالعصر وحضارة العصر .

وهذه أهم المحاضرات التي أقيمت وكانت تدور حول هذا الموضوع :

| عنوان المحاضرة - المؤتمـر | صاحبها واسم بلاده |
|--|--|
| حقيقة التراث السياسي العربي الإسلامي تراثنا بين التقدمية والرجعية الثراث والمجتمع الجديد الأدب والفنـزـو الجـديـد الأدب والفنـزـو الجـديـد الأدب والفنـزـو الجـديـد الفنـزـو الفـكـري في البلاد العربية نسى الفنـزـو الفـكـري الجذور التاريخية للاشتراكية العربية م 50 | فاضل زكي محمد (العراق) نديم الجسر ناصر الدين الأسد (الأردن) نازك الملائكة (العراق) شكري عيـصـل (سوريا) عبد الكريم غلاب (المغرب) عبد الله عبد الجبار (السعودية) منصور صبادح (تونس) عبد العزيز الدوري (العراق) |
| رسالة الاديب العربي في مكافحة الاستعمار الجديد رسالة الاديب العربي في مكافحة الصهيونية ج 1 م 60 | حسين مروة (لبنان) عمر الدقالي (سوريا) |
| دور الاديب العربي في توجيه الفكر العربي حول توثيق الارتباط بترائنا توثيق الارتباط بترائنا م 70 | أحمد عمروة (الجزائر) عبد الحميد العلوجي (العراق) منير صالح |
| بين التراث والمعاصرة في معركة المصير من حضارة الشعر الى حضارة العلم الاديب العربي بين التراث والمعاصرة الاديب العربي بين التراث والمعاصرة الاديب العربي بين التراث والمعاصرة التراث والمعاصرة في معركة المعاصرة م 80 | عباس الجارري (المغرب) أبو القاسم سعد الله (الجزائر) حنفي بن عيسى (الجزائر) أحمد يوسف داود (سوريا) عبد العزيز الصوقي (مصر) عبد الرزاق البصير (الكويت) |
| العروبة أرض وتراث ومصير الادب والحرية بترادفان م 90 | محمد حسين زيدان (السعودية) عز الدين الخني (تونس) |
| السمات الثورية في التراث الادبي العربي ج 1 سمات ثورية في التراث الادبي العربي م 100 | حسين مروة (لبنان) عبد العزيز الصوقي (مصر) |

قضية ادب الأطفال

أشارت توصيات بعض المؤتمرات كالمؤتمر الثالث والسادس التي وجوب الاعتراف بأدب الأطفال باعتبار الطفل هو رجل المستقبل وقام أحمد أبو بكر إبراهيم من الكويت بتقديم بحث علمي دقيق في المؤتمر الرابع يتعلق بالبطولة في أدب الأطفال أما المؤتمر الذي فسخ المجال في جلساته لدراسات مستفيضة في هذا الموضوع الخطير فهو المؤتمر الأخير المنعقد بالجزائر فقد القيت فيه المحاضرات التالية :

| عنوان المحاضرة - المؤتمر | صاحبها واسم بلاده |
|---|---|
| الطفل في الأدب العربي أدب الأطفال في سوريا الطفل في الأدب العربي الطفل والشعر الطفل في الأدب العربي الطفل في الأدب العربي الحديث 10م | محمد المروسي الطوي (تونس) عادل أبو شنب (سوريا) البشير الهاشمي (ليبيا) أحمد المختار الوزير (تونس) عبد العزيز الخالغ (اليمن) روكس بن زايد (الأردن) |

قضية الكتاب العربي نشرًا وتوزيعًا

وهي قضية لو طبقت توصيات بعض المؤتمرات المتعلقة بها لكان للثقافة العربية المعاصرة وجه آخر وأبعاد أخرى . وقد حاول الباحثون بكل وضوح إبراز ما يتعرض له الكتاب العربي من احتكار وتحيل وسمسرة تنضاف الى مجموعة من العراقيل الجمركية والقيود النقدية وهذا من وقت تقديم المؤلف انتاجه الى الطباعة الى غاية وصول الكتاب الى القارئ وهذه هي المحاضرات المتعلقة بهذا الموضوع :

| عنوان المحاضرة - المؤتمر | صاحبها واسم بلاده |
|---|--|
| الوسائل الأدبية الى توثيق الملائق بين الأدباء 10م | حسين عواد (السعودية) |
| وسائل تعريف العرب بآنتاجهم الأدبي الحديث 20م | بدر شاكر السياب (العراق) |
| البلاد العربية وحقوق التأليف مشكلات النشر والتوزيع مطالب الأديب العربي المهنية مطالب الأديب العربي المهنية مطالب الأديب العربي المهنية مشكلات النشر والتوزيع 80م | مصطفى الفارسي (تونس) منير البعلبكي (لبنان) محمد الجزائري (العراق) خليل الهنداوي مصطفى المصراطي (ليبيا) |

قضية المجتمع العربي قديماً وحديثاً

رغم قلة البحوث المتعلقة بهذه القضية فقد قدم لنا بعض الدارسين دراسات علمية دقيقة أبرزت بكل وضوح مدى ارتباط الأدب بالعناصر الاقتصادية في المجتمعات العربية القديمة والحديثة :

| عنوان المحاضرة - المؤتمر | صاحبها واسم بلاده |
|--|---|
| الجدور التاريخية للاشتراكية العربية القرآن والمفاهيم المثالية للاشتراكية المفاهيم القومية للاشتراكية الثورة والمجتمع العربي الحديث م 50 | عبد الميز الحوري (العراق) أمين الخولي (مصر) ياسين الخليل (العراق) محمد أحمد خلف الله (الجزائر) |
| الحرية وازمة المجتمع العربي م 70 | |
| من حضارة الشعر الى حضارة العلم م 80 | |
| السمات الثورية في التراث الادبي العربي التفاعل بين الادب العربي والتطور الاجتماعي تطور القصة القصيرة وعلاقتها بالتطور الاجتماعي الاثر المتبادل بين التطور الاجتماعي والتطور الفني في الادب العربي الحديث م 100 | حسين مروة (لبنان) عبد الكريم غلاب (المغرب) عبد الله خليفة (البحرين) محي الدين مكي (سوريا) |

مقتضية فلسطين

تناولها الباحثون في كابل الادب العربي باعتبارها قضية تهم كل عربي ودرسوها في انتاج الادباء الفلسطينيين باعتبارها قضيتهم المصيرية ولا سيما الادباء الذين يعيشون في الارض المحتلة :

| عنوان المحاضرة - المؤتمر | صاحبها واسم بلاده |
|---|---|
| نكبة فلسطين في أدبنا القومي فلسطين والادب الادب وقضية فلسطين دور الادب في معركة فلسطين م.50 دور الادب في معركة فلسطين الادب وفلسطين مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر اثر النكبة في الشعر الفلسطيني | كابل السوافيري (فلسطين) اسحاق موسى الحسيني (فلسطين) محمد مهدي علام (مصر) سميرة عزام (فلسطين) عبد الله بن خميس (السعودية) جودة الركلي (سوريا) جميل سعيد (العراق) خلال ناجي (العراق) |
| دور الادب العربي في مكافحة الصهيونية خارج الوطن العربي دور الادب العربي في مكافحة الصهيونية داخل الوطن العربي رسالة الادب العربي في مكافحة الصهيونية رسالة الادب العربي في مكافحة الصهيونية رسالة الادب العربي في مكافحة الصهيونية رسالة الادب العربي في مكافحة الصهيونية رسالة الادب العربي في مكافحة الصهيونية ادب المقاومة الفلسطينية : ابعاد ومواقف م.60 | محمود ابراهيم (الأردن) هاشم ياغسي (الأردن) عمر الدقاق (سوريا) خيري حماد (فلسطين) علي صدقي عبد القادر (ليبيا) عبد الرزاق البصير (الكويت) فنان كنعاني (فلسطين) |
| دور الادب العربي في المركة ضد الاستعمار والصهيونية م.70 | أحمد باكثير (مصر) |
| الدفاع عن ادباء الأرض المحتلة م.80 | عصام حماد (فلسطين) |
| الادب العربي في صراعه ضد الصهيونية والامبريالية بحث عن الصراع العربي الصهيوني م.90 | أحمد هيكسل (مصر) حسين التركي (تونس) |
| سيرة عزام ادبية من فلسطين دراسة في شعر المقاومة الفلسطينية في المنفى من 1947 الى 1968 اثر القضية الفلسطينية على الشعر الحديث في لبنان الموضوع الفلسطيني في القصة السورية قضية فلسطين في الادب الاردني وبصورة خاصة في الميدان القصصي قضية فلسطين في الادب الحديث والمعاصر قضية فلسطين في انتاج بعض الادباء التونسيين فلسطين في النثر الجزائري الحديث م.100 | نادرة جميل المراج (فلسطين) محمود حسين (فلسطين) جبيب صادق (لبنان) هسام الخطيب (سوريا) حسين جمعة (الأردن) عبد الرزاق البصير (الكويت) محمد موعدة (تونس) عبد الله ركيبي (الجزائر) |

قضية النقد

كانت المحاضرات المقدمة في هذا الموضوع محدودة ولعل ذلك راجع الى صعوبة النقد في حد ذاته . فاذا كان من الممكن أن نكتب كل شيء وندرجه في باب الأدب باعتبار الأدب هو الأخذ من كل شيء بطرف ، فليس من السهل أن نفعل ذلك في ميدان النقد ولذا يبدو أن الباحثين أحجوا عن الخوض في هذا المضمار ، لكن ما تقدم من بحوث في هذا الغرض كان في جيلته يقسم بكثير من خصائص البحث العلمي النزيه وهذه المحاضرات المتعلقة بهذا الموضوع هي :

| عنوان المحاضرة - المؤتمر | صاحبها واسم بلاده |
|--|----------------------------------|
| الأديب والنقاد م. 20 | ميخائيل نعيمة (لبنان) |
| النقد الشعبي والقومية العربية | أحمد عبد الستار الجوارى (العراق) |
| واجبات الناقد في خدمة القومية العربية | رفيق خوري (لبنان) |
| تضايي النقد الحديث | سهير القلماوى (مصر) |
| مفهوم النقد قديما وحديثا م. 30 | عبد الله ككون (المغرب) |
| النقد في لبنان : تطوره واتجاهاته م. 90 | ميشال عاصي (لبنان) |

قضايا الأدب

بما أن المؤتمر هو مؤتمر أدباء العرب فمن المتوقع أن تدور كل هذه المحاضرات حول هذه القضية وتتناول جانباً من جوانبها المتعددة . وعملاً فإن أغلب ما ذكرناه من البحوث لها صلة من قريب أو من بعيد بهذه القضية الأم وإن كانت تتعلق أساساً بقضية من القضايا الأخرى . وقد حاولنا أن ندرج في هذا الجدول بقية المحاضرات باعتبارها تندرج في هذا النطاق العام:

| عنوان المحاضرة - المؤتمر | صاحبها واسم بلاده |
|---|--|
| الفنان بين الواقع والإلهام الأدب العربي الحديث بين الأزمة والتقدم نظرات في الأدب العربي الحديث م 10 | محمود تيمسور (مصر) ريفة جيتشي (لبنان) سامي الكيالي (سوريا) |
| مكانة الأدب العربي بين الآداب العالمية ج 1 الآداب والفنون الجبيلة الأدب والقومية العربية الشعر والقومية العربية الشعر البيئي والقومية العربية النثر والقومية العربية الأدب الجزائري المعاصر م 20 - 3 | طله حسين (مصر) محمود أمين العالم (مصر) طله حسين (مصر) محمد محمد علي (السودان) أحمد الشابي وأحمد الخزان (البحرين) يعقوب عويس (الأردن) إبراهيم غافر (الجزائر) |
| البطولة كما يصورها الأدب العربي في العصر الجاهلي البطولة كما يصورها الأدب الجاهلي البطولة كما يصورها الأدب العربي بعد ظهور الإسلام حتى سقوط بغداد . البطولة كما يصورها الأدب العربي في الأندلس وشمال إفريقيا البطولة منذ سقوط بغداد حتى فجر النهضة صورة من البطولة القبلية في العصر الأموي تطور معنى البطولة في المملكة في العصرين الجاهلي والمباني البطولة في الرواية العربية الحديثة البطولة في الشعر الحديث البطولة في الأدب المسرحي البطولة في الأدب الشعبي كيف يتخلص البطل م 40 | محمد مهدي الجيوب (السودان) ناصر الدين الأسد (سوريا) صلاح خالص (العراق) محمد مزالي (تونس) شكري فيصل (مصر) محمد مصطفى هدارة عبد الكريم المدرس سهيل ادريس (لبنان) عبد الرزاق البصير (الكويت) عبد القادر القط (مصر) عبد الحميد يونس (مصر) يوسف الشاروني (مصر) |
| الثورة والأدب الأدب والثورة الأدب والثورة محمد العيد وملاحم من المأساة الجزائرية الأدب ومعرفة المسير | محمد سليم الحوت (فلسطين) عباس خضر (مصر) سعيد الشيباني (البحرين) مسلم الخرفي (الجزائر) علي صدقي عبد القادر المحامي (ليبيا) |

| | |
|--|--|
| <p>التجاني عامر ومحمد الجدوب مصطفى الفارسي (تونس) سهير القلماوي (مصر) فؤاد الشايب (سوريا) محمود روسان (الأردن) عبد الرزاق البصير (الكويت) محمد خلف الله أحمد (مصر) مصطفى البنداري (قطر) أحمد محمد الحوفي (مصر) محمود مندور (مصر) عبد الرزاق البصير (الكويت) سيف مرزوق الشملان (الكويت)</p> | <p>دور الادب في معركة التحرر والبناء في الوطن العربي الادب والاشتراكية الادب والوحدة العربية ادب الوحدة الادب والوحدة العربية الادب وحتمية الوحدة دور الاديب العربي في دعم القومية والوحدة العربية الادب والقومية العربية القومية العربية في شعر شوقي الادب والبناء تسمية الخليج بالخليج العربي دول الخليج العربي واماراته م. 50</p> |
| <p>هاني الراهب (سوريا) سهير القلماوي (مصر) عبد العزيز الاهواني (مصر) محمد محمد علي (السودان) الامير صقر بن سلطان (الشارقة) عبد الرزاق يحيى الدين (العراق) محمود سليم الحوت (فلسطين) حسين مروة (لبنان) عباس خضر (مصر) جورج سالم (سوريا)</p> | <p>رسالة الاديب العربي في مكافحة الامبريالية (الجزء الاول) دور الاديب العربي في مكافحة الامبريالية المثقف العربي والاستعمار الجديد دور الاديب العربي في محاربة الاستعمار الجديد فلسطين ثانيا في منطقة الخليج العربي الادب والاستعمار الجديد رسالة الاديب في مكافحة الامبريالية رسالة الاديب العربي في مكافحة الاستعمار الجديد ادب المقاومة العربي ادب المقاومة في النجاشي الجزائري م. 60</p> |
| <p>أحمد عروة (الجزائر) ادريس الكاظمي (المغرب) شكري ميساد غالي شكري (مصر) محمد التازي (المغرب)</p> | <p>دور الاديب العربي في توجيه الفكر العربي دور الاديب العربي في بناء المجتمع المعاصر الادب العربي بعد الخمس من حزيران الادب المصري بعد الخامس من يونيو الادب المغربي بعد 5 جوان م. 70</p> |
| <p>البشير بن سلامة (تونس) النجى الكبي (تونس) الحبيب الجناحي (تونس) عبد الرزاق البصير (الكويت) محي الدين مهبجي (سوريا) أبو القاسم سعد الله (الجزائر) علي الشوك (العراق) أنطون المقدس (سوريا) مصطفى الفارسي (تونس) حنفي بن عيسى (الجزائر)</p> | <p>الادب التونسي والثورة التكنولوجية الادب العربي والثورة التكنولوجية المعاصرة في النصف الثاني من القرن 20 اختلاست الاتجاهات الادبية العربية واتفق المستقبل العربي تقييم الاتجاهات الادبية العربية المعاصرة واثرها في خدمة المستقبل العربي وطنيا وقوميا وانسانيا ظواهر من تغيير الحساسية الادبية في السبعينات الادب العربي والثورة التكنولوجية الادب العربي والثورة التكنولوجية موقع جديد للادب : مدخل لدراسة الادب والتكنولوجيا ذكر الانسان بانسانيته الادب العربي والتكنولوجيا م. 90</p> |
| <p>زهور ونيسي (الجزائر) عبد الله خلف (الكويت) الباهي فضلاء (الجزائر) أحمد خالد (تونس) عباس الجاربي (المغرب) محمد صالح الجابري (تونس)</p> | <p>قراءة .. في الفكر والثورة نضال الثورات في الادب العربي الحديث النضال في المسرح العربي النضال والثورة في ادب الطاهر الحداد النضال في الشعر العربي بالمغرب الثورة الجزائرية في الشعر التونسي المعاصر 10 م.</p> |

جدول اضافى (1)

ويمكن أن نضيف جدولاً ثانياً إلى هذا الجدول الأخير توزع فيه مختلف المحاضرات حسب التقسيمات الكبرى لكلمة « أدب » من شعر ونثر وقصة ومسرح حتى نبين بوضوح نسبة المواضيع المحدودة من المواضيع العامة وبذلك نستنتج ما وقع إهماله من مواضيع في مؤتمرات أدباء العرب .

١ - الشعر

| عنوان المحاضرة - المؤتمر | صاحبها واسم بلاده |
|--|--|
| لوحة الشعر العربي الحديث الشعر تعبيراً ووظيفة في التراث العربى الشعر والقومية العربية الشعر اليمنى والقومية العربية الشعر وتعبيراته في القومية العربية م. 30 | ابراهيم العريض (البحرين) محي الدين صابر (السودان) محمد محمد على (السودان) أحمد الشاذلى وأحمد الخزان (اليمن) عبد الله البنا (السودان) |
| البطولة في الشعر العربي الحديث م. 40 | عبد الرزاق البصير (الكويت) |
| مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر أثر النكبة في الشعر الفلسطيني القومية العربية في شعر شوقي م. 50 | جميل سعيد (العراق) هلال ناجى (العراق) أحمد محمد الحوفى (مصر) |
| حركة الشعر العربى : قيمها واتجاهاتها وتطورها م. 90 | أحمد أبو سعد (لبنان) |
| أثر القضية الفلسطينية على الشعر الحديث فى لبنان الأثر المتبادل بين التطور الفنى والتطور الاجتماعى في الشعر اللبناني الحديث | حبيب صادق (لبنان) ميشال سليمان (لبنان) |
| الثورة الجزائرية في الشعر التونسي المعاصر النضال في الشعر العربي بالمغرب الطفل والشعر دراسة في شعر المقاومة الفلسطينية في المنفى من 1947 الى 1968 م. 100 | محمد صالح الجابري (تونس) عباس الجراري (المغرب) أحمد المختار الوزير (تونس) محمود حسين (فلسطين) |

ب - القصصة

| | |
|---|---|
| عبد العزيز السوسقي (مصر) حسام الخطيب (سوريا) | الإنجازات الأدبية العربية المعاصرة في القصة العربية م. 90 |
| يوسف الشاروني (مصر) حسين جمعة (الأردن) عبد الله خليفة (البحرين) | الموضوع الفلسطيني في القصة السورية أثر التطور الاجتماعي على التطور الفني في القصة المصرية قضية فلسطين في الأدب الأردني وخاصة في الميدان القصصي تطور القصة القصيرة وعلاقتها بالتطور الاجتماعي م. 100 |

ج - المسرح

| | |
|---|--|
| عبد القادر القط (مصر) الباهي فضلاء (الجزائر) | البطولة في الأدب المسرحي م. 40 النضال في المسرح العربي م. 100 |
|---|--|

د - الرواية

| | |
|--------------------|--|
| سهيل ادريس (لبنان) | البطولة في الرواية العربية الحديثة م. 40 |
|--------------------|--|

جدول اضافي (2)

نضع فيه المحاضرات المتعلقة بالإنتاج المحلي لبعض الدول العربية
الأدب الفلسطيني

| | |
|--|--|
| هلال نساجي (العراق) عسان كنعاني (فلسطين) عصام حماد (فلسطين) محمود حسين (فلسطين) نادرة جميل السراج (فلسطين) | أثر النكبة في الشعر الفلسطيني م. 50 أدب المقاومة الفلسطينية : أبعاد ومواقف م. 60 الدفاع من أبناء الأرض المحتلة م. 80 دراسة في شعر المقاومة الفلسطينية في المنفى من 1947 إلى 1968 م. 100 سيرة عزام أدبية فلسطينية م. 100 |
|--|--|

الأدب التونسي

| | |
|--|---|
| البشير بن سلامة (تونس) | الأدب التونسي والثورة التكنولوجية م. 90 |
| محمد صالح الجابري (تونس) محمد مواندة (تونس) أحمد خالد (تونس) | الثورة الجزائرية في الشعر التونسي المعاصر قضية فلسطين في إنتاج بعض الأدباء التونسيين من 1967 إلى 1973 النضال والثورة في أدب الطاهر الحداد م. 100 |

الأدب الجزائري

| | |
|--------------------------|---|
| أبراهيم غقصر (الجزائر) | الأدب الجزائري المعاصر م. 30 |
| صالح الخرفي (الجزائر) | محمد العيد وملاح من المأساة الجزائرية م. 50 |
| جورج سالم (سوريا) | أدب المقاومة في النضال الجزائري م. 60 |
| عبد الله ركيبي (الجزائر) | فلسطين في النثر الجزائري الحديث م. 100 |

الأدب المصري

| | |
|--------------------------|--|
| أحمد محمد الحوفي (مصر) | القومية العربية في شعر شوقي م. 50 |
| غالبى شكرى (مصر) | الأدب المصري بعد الخامس من يونيو م. 70 |
| عبد العزيز الدسوقي (مصر) | الاتجاهات الأدبية العربية المعاصرة في القصة المصرية م. 90 |
| يوسف الشارونى (مصر) | أثر التطور الاجتماعي على التطور الفني في القصة المصرية م. 90 |

أدب المغرب الأقصى

| | |
|------------------------|---------------------------------------|
| محمد الفازى (المغرب) | الأدب المغربي بعد 5 جوان م. 70 |
| عباس الجارارى (المغرب) | النضال في الشعر العربي بالمغرب م. 100 |

الأدب المغربي بصفة عامة

| | |
|------------------------|---|
| محمد مزالى (تونس) | البطولة كما يصورها الأدب العربي في الأندلس |
| عثمان السعدى (الجزائر) | وشمال إفريقيا البطولة في أدب المغرب العربي م. 40 |

الأدب اليمني

| | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| أحمد الشاذلى وأحمد الخزان (اليمن) | الشعر اليمني والقومية العربية م. 30 |
| سميد الشيباني ومحمد الشرقي (اليمن) | الأدب والثورة م. 50 |

الأدب السوري

| | |
|----------------------|----------------------|
| عادل أبو شنب (سوريا) | أدب الأطفال في سوريا |
| حسام الخطيب (سوريا) | النقصى م. 100 |

الأدب الأردني

| | |
|--------------------|---|
| حسين جمعة (الأردن) | قضية فلسطين في الأدب الأردني وخلاصة في الميدان الموضوع الفلسطيني في القصة السورية م. 100 |
|--------------------|---|

الأدب السوداني

| | |
|--|--|
| التيجاني بن عامر ومحمد المهدي المجنوب (السودان) | دور الأدب العربي في معركة التحرير والبناء في الوطن العربي |
|--|--|

جدول اضافى (3)

تفصّل في هذا الجدول نسبة مشاركة كل دولة عربية في هذه المؤتمرات
من حيث عدد الحاضرات (18)

| رقم المؤتمر | مصر | سوريا | تونس | العراق | الجزائر | لبنان | فلسطين |
|-------------|-----|-------|------|--------|---------|-------|--------|
| 1 | 1 | 2 | -- | 1 | -- | 2 | -- |
| 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 |
| 3 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 3 |
| 4 | 4 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 5 | 9 | 3 | 2 | 6 | 1 | 1 | 3 |
| 6 | 3 | 3 | -- | 1 | 1 | 1 | 3 |
| 7 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 2 |
| 8 | 3 | 3 | 5 | 2 | 3 | 3 | 2 |
| 9 | 2 | 3 | 6 | 1 | 4 | 3 | 2 |
| 10 | 2 | 3 | 5 | -- | 4 | 3 | 2 |

(18) لم يتمكن من معرفة الى أي بلد ينتمي المسألة : مصطفى عداة عبد الكريم الخرس ،
نديم الجسر — بنير صالح — شكري عياد — خليل هداوي — أحمد يوسف داود .

| رقم الزمر | الكويت | الأردن | العراق | السودان | السعودية | اليمن | ليبيا | البحرين | قطر | الامارات |
|-----------|--------|--------|--------|---------|----------|-------|-------|---------|-----|----------|
| 1 م | - | 1 | - | - | 1 | - | - | - | - | - |
| 2 م | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| 3 م | 1 | 1 | 1 | 3 | - | 1 | - | 1 | - | - |
| 4 م | 2 | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - |
| 5 م | 3 | 2 | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | - | 1 | 1 |
| 6 م | 1 | 2 | - | 1 | - | - | 1 | - | - | - |
| 7 م | - | - | 2 | - | - | - | - | - | - | - |
| 8 م | 1 | - | 1 | - | - | - | 1 | - | - | - |
| 9 م | 1 | - | - | - | 1 | 1 | - | - | - | - |
| 10 م | 2 | 2 | 2 | - | - | 1 | 1 | 1 | - | - |

يبدو من خلال هذا التوزيع الجديد الذي وضعناه لمحاضرات مؤتمرات أدباء العرب وبحوثها أن هذه المواضيع تتكرر سواء أكان ذلك في نطاق الموضوع العام للمؤتمر أو في نطاق فروعه الجزئية بموضوع المؤتمر السابع مثلاً يعاد هو نفسه تقريباً في المؤتمر الثامن (19) والموضوع الفرعي المتعلق بالثورة والنضال نجده في المؤتمر الخامس بعنوان « الأدب والثورة » وفي المؤتمر السادس بعنوان « أدب المقاومة » وفي المؤتمر العاشر بعنوان « السمات الثورية » وفي المؤتمر الرابع بعنوان « البطولة في الأدب العربي » الخ ...

وأعادة طرق الموضوع الواحد قد لا يكون عيباً في حد ذاته لو كان منهج الطرق سليماً لأنه من الممكن أن ينظر إليه كل فرد من زاوية معينة ولكن غالباً ما تنعدم المنهجية العلمية ويبدو هذا جلياً في ترديد الموضوع الأصلي بالتكلف باد على بعض هذه التقسيمات كما هو الحال بالنسبة لتجزئة « الأدب والقومية العربية » - وهو موضوع المؤتمر الثالث - إلى أقسام ثلاثة :

أ - النثر والقومية العربية

ب - الشعر والقومية العربية

ج - والنقد والقومية العربية : وهي أقسام قد تبدو منطقية ولكنها غير عملية (20) .

ومع هذا التكرار تنسم بعض البحوث بالتعميم (21) دون الضبط وبالمعرض السطحي السريع (22) دون التحليل العميق وبنزعة اقليمية جزئية دون نظرة كلية تاليفية (23) .

- (19) كان موضوع المؤتمر السابع « كل شيء من أجل المعركة » وموضوع المؤتمر الثامن « الأدب في معركة المصير » فارتكز كلٌّ بين موضوع المؤتمر التاسع والعاشر .
- (20) أرجع محمد المهدي المجنوب (السودان) في المؤتمر السادس هذه الظاهرة إلى أزمة النقد العربي .
- (21) مثال ذلك محاضرة شكرى نبيل (مصر) « البطولة في الأدب العربي منذ سقوط بغداد حتى مجر النهضة » أو محاضرة صلاح خالص (العراق) : « البطولة كما يصورها الأدب العربي بعد ظهور الإسلام حتى سقوط بغداد » في المؤتمر الثالث .
- (22) مثال ذلك محاضرة محمد حسين زيدان (السعودية) في المؤتمر التاسع « العروبة أرض وتاريخ ومصير » ومحاضرة محمد الطازي (الغرب) « الأدب المغربي بعد 5 جوان » في المؤتمر 7 . كما يمكن أن نضيف بعض البحوث التاريخية التي لا صلة لها بالأدب عن الخليج العربي الفتي في المؤتمر الخامس والسادس .
- (23) مثال ذلك محاضرة صالح الخرمي (الجزائر) في المؤتمر الخامس « محمد العيد وملامح من المناسبات الجزائرية » ومحاضرة أحمد الشامي (اليمن) في المؤتمر الثالث « الشعر اليمني والقومية العربية » ومحاضرة البشير بن سلامة (تونس) « الأدب التونسي والثورة التكنولوجية » في المؤتمر التاسع . وأغلب بحوث اخواننا المشاركة لا تهتم اهتماماً بالأدب المغربي والإنديسي فكثرت أحكامهم واستنتاجاتهم ناقصة في جللتها .

ولعل اخطر هذه العيوب يتمثل في امرين :

— **الامر الاول :** هو ترك بعض المحاضرين الموضوع المطالب به جانبا والسقوط فيها يسميه علماء النفس بتداعى الافكار (أو الشيء بالشيء يذكر) فاذنا بنا ننقل معه من موضوع الى موضوع ومن رأى الى رأى لا رابطة بينها ولا صلة لها بجوهر الموضوع المطروح (24) .

— **الامر الثاني :** الذبذبة الفكرية التى يعانى منها بعض الادباء والمفكرين العرب نبيها نراه في مؤتمر من المجددين المتطرفين نجده في مؤتمر آخر من المتعصبين المتزمتين دون أن نفهم لهذا التغير وجهها ولا سببا (25) .

اما النقائص (26) فبسبب الاختلاف في الاتجاهات الادبية والفكرية التى كانت تخضع أساسا لأيدولوجيات سياسية وبسبب عدم الاتفاق على مفهوم بعض المصطلحات كان في بعض المؤتمرات عتقا : يغلب عليه الحساس الى حد تبادل التهم والشتم (27) ويفتر في بعضها الى حد الخود والركسود (25)

ومع هذا فلا نعدم بعض هذه المؤتمرات بحوثا عميقة (29) ودراسات دقيقة (30) ونقاشا نزيها (31) وتبادلا للنظر مفيدا ولا سيما في المؤتمرات الاولى فقد كانت المواضيع المطروحة فيها مضبوطة نسبيا وعدد المحاضرات

-
- 24 مثال ذلك في المؤتمر الثامن وقع تقديم 4 بحوث تتعلق بالاداب والتعبير الفنى قام بها البشير بن سلامة (تونس) وخلدون الشمة (سوريا) ومحمد المبارك (العراق) ومحمد دكروب (لبنان) عجزت الثلاثة الاولى منها عن استيعاب العنوان الذى كان من المفروض أن تدرج تحته فلم يتكلم أصحابها الا عن غير ما كلفوا بالكلام عنه . وهذا ما وقع كذلك في المؤتمر التاسع بالنسبة للبحوث المتعلقة بالادب العربى والتكنولوجيا فزيادة عن عدم طرق الموضوع كانت مناهج البحث عتيقة .
- 25 خذ مثلا على ذلك في المؤتمر الخامس : الشاعرة نازك الملائكة . وفي هذا النطاق يمكن أن تكون محاضرة سهير القلياوى في المؤتمر الثالث حول قضايا النقد الحديث ، مثلا للذبذبة وضبابية التفكير والتفكك في كثير من بحوث مؤتمرات أدباء العرب .
- 26 اعتمدنا للاطلاع على ما دار من حوار بين المؤتمرين : مجلة الاداب البيرونية وبعض نشرات المؤتمرات .
- 27 حتى أن انيس منصور كتب في الفكر بجوان (1969) مقالا بعنوان « الأدباء يلعنون أنفسهم » عن مؤتمر أدباء العرب السابع ببغداد . انظر في هذا النطاق تهجمات أمين الأعرور على يوسف السباعي في المؤتمر السادس الادب 1968/4 .
- 28 لاحظ ذلك السيد محمد موعدة أحد أعضاء الوفد التونسى في المؤتمر 9 بالجزائر في مقال له بالحياة الثقافية 1975/2 تحست عنوان « الجديد في لقاء الأدباء العرب بالجزائر » .
- 29 محاضرة ادريس الكتاني من المغرب مثلا في المؤتمر السابع « دور الاديب العربى في بناء المجتمع العربى المعاصر » .
- 30 محاضرة ميخائيل نعيمة من لبنان مثلا في المؤتمر الثانى « الاديب والناقد » .
- 31 خير مثال على ذلك تعليق الفاضل بن عثور في المؤتمر الرابع على محاضرتى سهيل ادريس وهيب الرزاق البصير .

محدودا (32) مما مكن من الاستماع الى المحاضرات بدون ملل ومن النقاش بدون صخب .

ولعل من أهم ما جعل العناصر السلبية في مؤتمرات أدباء العرب تطفئ على العناصر الإيجابية هو الخلل في التنظيم والتنسيق فقد كانت المواضيع المطروحة عالية جدا (33) وفي أغلب الاحيان مرتجلة تحت تأثير شعارات سياسية معينة (31) ثم أنها لم نوزع التوزيع المحكم على الباحثين حسب اختصاصاتهم وقبل انعقاد المؤتمر بزمان معقول (35) حتى يتمكنوا من أن يقدموا بحوثا تتسم بالعمق وتنقيد بالموضوع (36) .

ولقد اثار بعض المؤتمرين منذ انعقاد المؤتمر الثاني الى خطورة الارتجال في تحديد المواضيع المطروحة على المؤتمرات واكد أن الخطر يكمن في « أن نلقى أمام الأدباء عناوين قد تثيرهم وقد لا تثيرهم » ويتق « توزيع هذه العناوين على هؤلاء الأدباء توزيعا لا تفسره اتجاهات هؤلاء ونزعاتهم » (37) فليس كل أديب ناقد كما أنه ليس كل ناقد بقادر على أن يكتب — وبفلس العمق — في كل صيغ الخلق الأدبي واشكاله من شعر وقصة ومسرح . قد يكون المرء شاعرا فعلا أو قصاصا مبدعا أو كاتباً مسرحيا فذا ولكنه لا يستطيع أن يقيم إنتاجه ولا انتاج غيره . أما في مؤتمراتنا الادبية فهذه الحدود نراها تتبخر وبعضا موسي السحرية يصبح الانسان بمجرد افتتاح هذا المؤتمر أو ذاك أديبا بارعا وناقدًا حصيفا معا فنستمع الى من « ينشد » المحاضرات فيما قدم من بحوث والى من يرغى

(32) كان عدد المحاضرات في المؤتمر الاول (8) وفي المؤتمر الثاني (5) وفي المؤتمر التاسع (18) وفي المؤتمر العاشر (28) .

(33) هناك من الوفود من ينادي بحصر مواضيع المؤتمرات حتى لا تشتت الجهود وتارة يصر على اضافة مواضيع جديدة . وخير مثال على ذلك وفد لبنان ممثلا في شخص رئيسه السيد سهيل ادريس فقد نادى في المؤتمر الثالث بحصر موضوع المؤتمر على حرية الأديب رغم قلة مواضيعه نسبيا وأصر في المؤتمر التاسع على اضافة مواضيع جديدة رغم اكتظاظ جدول الاعمال بالمواضيع .

(34) من هذه المواضيع مثلا موضوع المؤتمر الثالث المنعقد بالقاهرة 1957 وهو « الادب والقومية العربية » فليس هذا موضوعا المؤتمر أدبي بقدر ما هو يوق من ابواب الدعاية الناصرية في اذاعة الشرق الأوسط في الستينيات . وقد خرج المؤتمرون بنتيجة سياسية حتمية ومعروفة حتى قبل اجتماع هؤلاء الأدباء هو الانغلاق فريبا والانفتاح شرقا (انظر في هذه النقطة ما كتبه محمود المسعدى بجريدة العمل التونسية 13/6/1958) .

(35) ذكر مطاع المسدي أن فشل بعض البحوث في المؤتمر (5) يرجع الى أن المواضيع لم تحدد قبل انعقاد المؤتمر بزمان معقول وذكر محمد زوالى في المؤتمر الرابع أنه لم يعلم أنه سيحاضر الا قبل أيام من عقد المؤتمر . وقد وقع تلاقي هذا نسبيا لدى المؤتمر العاشر بالجزائر .

(36) في بعض المؤتمرات يقع الاتفاق على موضوع ولكن هذا الموضوع يتغير فيما بعد مثلا في المؤتمر السادس تنقرر أن يكون موضوع المؤتمر السليبي « مشكلات الاديب العربي في الوطن العربي » ولكنه أصبح عند انعقاد المؤتمر « كل شيء من أجل المعركة » .

(37) من كلمة عبد الله عبد الدائم في المؤتمر الثاني .

ويزيد فيها دار من حوار (35) . ويمكن أن نرجع هذه الحالة المؤسسة الى أن الوفود المشاركة تأتي الى المؤتمرات لا لتمثل رجال الأدب والفكر في انظارها بل جاءت لتمثل السلطة الحاكمة ببلادها (39) ولهذا فكل اديب غير منسجم في بوتقة السياسة المحلية يحرم من المشاركة هذا ان لم يكن مغنيا في أحد السجون يقضى ما بقى له من عقوبة لجراة لسانه وتطاوله .

ويبدو أن الأدباء العرب — لطفيان دورهم السياسي — نسوا أنهم أدباء قبل كل شيء فاتفقوا منذ المؤتمر الثالث المنعقد بالقاهرة على اختيار شعار عام لكل مؤتمر شأن المؤتمرات السياسية . وفي هذا ما يدل على تطور سلبي لهذه المؤتمرات الأدبية نحو شعارات دعائية تتناقض مع الكلمة الصادقة والفكرة النزيهة .

ومما لا شك فيه أنه لا سبيل الى تخلص المؤتمرات الأدبية من الايديولوجيات السياسية لكن المؤسف هو أن تتحول الايديولوجيات الى غوغائية أو ديمقراطية في مؤتمراتنا التي حد يصبح من العسير تقديم بحث موضوعي أو المشاركة في نقاش نزيه وقد وصل الأمر في بعض المؤتمرات الى اصطدامات يندى لها جبين الأديب الحق خجلا غاذا بالمحاضرات تصبح خطبا عاطفية أو دعاية رخيصة وإذا بالنقاش يصبح لجاجا وخصاما (41) ويتراشق أعضاء الوفود التهم جزافا . وإذا لم يجد أعضاء وفد من الوفود من يخاصمون تخاصموا فيها بينهم وتناحروا (42) وتعمق الهوة بين المؤتمرين وفودا وافرادا بسبب ايديولوجيات سياسية بحثة فينتهي مثلا المؤتمر الرابع بالكويت بدون تعيين مكان المؤتمر المقبل وبدون تحديد زمانه وبدون ضبط موضوعه . وبهذا يكون المؤتمر لم

(38) خير مثال على ذلك أعضاء الوفد السوري في المؤتمر الثالث فقد كان أغلبهم ممن لا يمت بصلة لا الى الأدب ولا الى النقد بينما تنعج بلاد الشام بعشرات الأدباء البارعين والنقاد الممتازين .

(39) هذا ينطبق على كل الوفود العربية باستثناء وفد لبنان فهو لا يمثل السلطة السياسية ببلاده . وقد دعا هذا الوفد بعد انعقاد المؤتمر التاسع بقونين الى لقاء أدبي يشارك فيه أدباء لا يمثلون إلا أنفسهم .

(40) مثال ذلك نهجمات بعض المؤتمرين على محمود المسمدي بعد أنلقى محاضرتة في المؤتمر الثالث بعنوان « حماية الأديب والقومية العربية » .

(41) الأمثلة على ذلك كثيرة : منها ما وقع :

— في المؤتمر الرابع بين محمد مهدي الجواهري وسليم حيدر . وقد أسعج الأول الثاني ما يكره وقرر الانسحاب من رئاسة الجلسة .

— في المؤتمر التاسع يذكر سهيل ادريس أن رئيس الجلسة منعه من الكلام فقرر الانسحاب مع وفده من المؤتمر .

— في المؤتمر الرابع أجبر مهدي علام — وهو رئيس إحدى الجلسات — محمد يوسف نجم على الانزول من المنصة لأنه أساء في حق المحاضر عبد القادر القط .

(42) تصدع الوفد العراقي في المؤتمر الرابع بالكويت .

يحققوا أبسط ما يمكن أن يرجى منهم وهو التعارف والانسجام وقليلًا من المحبة والوثام (43) .

III التوصيات والقرارات

تمثل القرارات والتوصيات الزيدة التي يتمخض عنها كل مؤتمر سواء أكان أدبيا أو علميا أو سياسيا . وما هذه التوصيات والقرارات إلا تعبير كلي عن وجهة نظر جميع المؤتمرين إذ أنها مستخلصة أساسا من البحوث والدراسات المقدمة (44) .

ومما لا شك فيه أن هذه التوصيات بقي أغلبها إن لم نقل كلها من المؤتمر الأول إلى المؤتمر العاشر حيزا على ورق ، رغم إمكانية تطبيق بعضها المتعلقة برفع الحواجز عن الكتاب العربي حتى أن الأمين العام لاتحاد أدباء العرب لم يقدم تقريرًا عن نشاط الأمانة العامة في تنفيذ هذه التوصيات إلا مرة واحدة في المؤتمر السادس 1968 ولعله لم يجد ما يقول في بقية المؤتمرات .

وبطبيعة الحال الأسباب التي أدت إلى أن تصبح مؤتمرات أدباء العرب مفرغة المحتوى في توصياتها مشلولة في قراراتها كثيرة ومتنوعة أخطرها خارج عن نطاق مسؤوليات الأدباء والمفكرين العرب ويرجع بالدرجة الأولى إلى النظم السياسية في البلدان العربية .

ولكن هناك سببا قد يبدو هامشيا ومع ذلك فله دوره الفعال في مثل هذه المؤتمرات وهو التنظيم والتنسيق : لقد حاول — بكل صدق — منظمو بعض هذه المؤتمرات تنسيق الأعمال داخل المؤتمرات ، فخصصت الجلسات الصباحية للمحاضرات والجلسات المسائية للنقاش (45) ووقع ضبط أوقوت للمحاضر (46) والمعلق (47) والمناقش (48) ولكن يكفي أن ننظر إلى الفاصل الزمني بين مؤتمر وآخر حتى نلاحظ عدم التوازن فبينما يطول الفاصل الزمني بين المؤتمر الرابع والمؤتمر الخامس من 1958 إلى 1965 يقتصر بين المؤتمر الثالث 1957 والمؤتمر الرابع 1958 . وهذا الخلل في

(43) لهذه الأسباب ولأسباب أخرى أوشك المؤتمر الثاني بدمشق على عدم الاتعقاد فتأجل المسرات المعقودة .

(44) لكن في مؤتمرات أدباء العرب قد نجد توصيات لا صلة لها بما تقدم من بحوث وما دار من نقاش وقد يقع عكس ذلك فتُهمل بعض المشاكل الهامة التي أثارها المؤتمرين : انظر مثلا المؤتمر الأول : أشارت التوصيات إلى فلسطين والتراث وهما موضوعان لم يطرقا في المؤتمر ووقع أهمال كثير من المشاكل الهامة تعرضت لها البحوث ونقاشها الحاضرون .

(45) وقع هذا مثلا في المؤتمر الثاني بدمشق .

(46) خصص المؤتمر الرابع للمحاضر 40 دقيقة . أما المؤتمر التاسع فقد جعلها 30 دقيقة فقط .

(47) خصص المؤتمر الرابع 15 دقيقة .

(48) خصص المؤتمر الثاني 3 دقائق للمناقش وتقطع عليه الكلمة وإن لم ينته من إبداء رايه . وجعلها المؤتمر التاسع 5 دقائق .

النوازن يؤدي مع طول المدة الى نوع من التباطؤ في تنفيذ التوصيات وفي الأخير اهبالها ومع قصر المدة يؤول الامر الى التقريط في كل التوصيات لان بعضها يتطلب حدا أدنى من الوقت لتنفيذها .

وازاء هذه الحالة غلب اليأس على بعض المؤتمرين فطالبوا منذ المؤتمر الرابع بالغاء (49) هذه المؤتمرات التي أصبحت في نهاية الامر لقاءات في شكل رحلات ترفيهية وتوصيات في شكل تمنيات واحلام يقظة ونادوا بنشر المحاضرات على صفحات المجلات وصرف المال المخصص لكل مؤتمر في تنفيذ التوصيات السابقة ذلك أن هذه المؤتمرات أصبحت في نظرهم « متاحف متنقلة يتفرغر فيها الخطباء بالفاظهم ويسكرون بفصاحتهم ويبقى كلامهم محصورا فيهم دون سواهم لا أحد يعيره اهتماما » (50) . ولعل مجلة الآداب البيروتية على حق عندما نادت اثر المؤتمر السابع بجعل موضوع المؤتمر الثامن « لماذا تظل توصيات المؤتمرات حبرا على ورق ؟ » ونادت في المؤتمر العاشر بجعل موضوع المؤتمر الحادي عشر المؤهل عقده في ليبيا « مؤتمرات أدباء العرب السابقة » حتى تخرج المؤتمرات من المأزق الذي تردت فيه بتحديد المسؤوليات ووضع النقاط على الحروف .

التيارات الأدبية

في مؤتمرات أدباء العرب

مقدمة :

يبدو من الصعب أن نحدد التيارات الأدبية في الادب العربي الحديث من خلال مؤتمرات أدباء العرب وذلك لعدة أسباب من أهمها :

1) أن الاتجاهات الأدبية يستطيع الباحث استخلاصها بالدرجة الاولى من خلال دراسته للأثار الأدبية نفسها . وفي هذه المؤتمرات لا نجد آثارا أدبية بل نجد — عادة — بحوثا نظرية يتناول بعضها الحياة الفكرية عند العرب بصفة عامة قديما وحديثا ويطل بعضها الآخر الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للعالم العربي ازاء ما يواجه من تحديات العصر المادية والمعنوية .

49) يرى بعض المؤتمرين كؤاد الشليب في المؤتمر السابع أن التعارف واللقاء في هذه المؤتمرات وإن لم تنفذ التوصيات كف . وكان هذا رأي سهيل ادريس في المؤتمر الثالث ولكنه غير رأيه فيما بعد وطالب كالمجموعة الاولى بالغاء المؤتمرات .

50) المؤتمر التاسع المنعقد بقوتس (الآداب 5 — 1973/6)

(2) ان البحوث النقدية التي كانت لها صلة معينة بالأدب وانطلقت من آثار أدبية معينة اقتصر أصحابها في تحليلهم على آثار بلد معين من البلدان العربية مما جعل تقييمهم جزئيا خاصة وهم ينطلقون في هذا التقييم من آثار محدودة العدد هي نماذج تجعل من الصعب تحديد تيار أدبي معين لأن مثل هذا التحديد يتطلب أقرارا بأن ثمة اكتشافا جماعيا لطريقة متميزة في التعبير (51) وحتى أولئك الذين حاولوا النظر الى الموضوع نظرة كلية سقطوا — الا ما ندر — في السطحية والتعميم ، وهذا باعترافهم هم ، نظرا لسوء توزيع المواضيع والسرعة التي أجبروا عليها عند تهيئة دراساتهم .

لكن كل هذا لا يمنع من ان نجد في كل هذه البحوث المقدمة اشارات عابرة وملاحظات من حين لآخر — وان كانت غير مقصودة في حد ذاتها — نبهت بمنازع فكرية متنوعة واتجاهات أدبية مختلفة دون أن تصل الى مدنا بكامل خصائص تيار محدد من التيارات الأدبية في الأدب العربي الحديث ذلك ان « الاتجاهات المعاصرة فيه لم تتمخض عن تيارات بعد فالتيار هو الاتجاه مع الحركة ومازالت الاتجاهات في مرحلتها البطيئة الحركة » . (52)

ورغم تنوع هذه المنازع واختلاف هذه الاتجاهات فلها أرضية مشتركة — مهما تباينت — متقنة عليها تمام الاتفاق فما هي هذه الأرضية؟

الأرضية المشتركة لكامل الاتجاهات الأدبية في مؤتمرات ابناء العرب

هذه الأرضية تتمثل في ضبط علاقة الاديب العربي بالنظم القائمة في البلدان العربية كيف هي الآن ؟ وكيف يجب أن تكون ؟

لقد اتفق كل المؤتمرون تقريبا على انه من الضروري أن توفر النظم العربية — مهما كان نوعها — للاديب حريته لأنه بدونها لا يتمكن من عمليتي الخلق والابداع وهي من جهة أخرى شرط أساسي ليتحمل الاديب المسؤولية الملقاة على عاتقه فما هي هذه الحرية ؟

لقد حددها بعض المؤتمرين عندما استشهد بقوله لسقراط يرى فيها انه لا يحق لأي شخص على وجه الأرض أن يفرض على شخص آخر ما ينبغي أن يعتقد أو أن يحرمه من حق التفكير كما يشاء زيادة على ذلك فقد أثبت التاريخ بما لا مجال للشك فيه أن العلوم والآداب والفنون والفلسفة لا يمكن أن تترعرع في ظل النظم الدكتاتورية (53)

(51) « منطلقات في تقييم الاتجاهات الأدبية العربية المعاصرة » لخلدون الشيمعة مؤتمر 9 .

(52) نفس المصدر السابق .

(53) « المفاهيم القومية للاشتراكية » لياسين خليل : المؤتمر 5 .

وأسمى ما تتمثل فيه الحرية - حسب بعض المؤتمرات - هو أن يقول الأديب ما يشاء ويدعو للرأى الذى يرى غير مدفوع إلا بما يعتقد أنه الحق : وليس هذا من باب الفوضى لأن « أول ما يعرفه الأديب الحق هو أن حريته ليست مناهضة لخير المجتمع وأمنه وأنها هى خير المجتمع وأمنه » . (54)

وأبسط ما تتجسم فيه هو أن يتمكن الأديب من ترويع ما يكتب فى الداخل والخارج . وفى هذه النقطة أكدت المؤتمرات أن الأديب العربى المعاصر محاصر فى إنتاجه وأكبر خطر يمكن أن يخمد جذوة الخلق فى نفسه هو أن يرى عصارة فكره ومجهود أعصابه يتباع بأبخس الأثمان تارة وتستغل طورا وتصادر أو تعرقل أحيانا بقوانين للرقابة صارمة وتراتب جبركية مجنفة ومعاملات بنكية معقدة ودور للنشر والتوزيع مستغلة (55) .

وحرية الأديب فى أسمى مظاهرها وأبسطها هى جزء من حرية المجتمع وهى بالتالى مظهر من مظاهر عدل الدولة ذلك أنها « لا تستطيع العدل إذا لم تترك مناطق التفكير الفردى حرة ينباع لتلقى من تلك المناطق روافد القيم الخالصة » . (56)

وهكذا يتضح أن قضية حرية الأديب هى فى الأساس قضية تنظيمات سياسية فى العالم العربى . وإذا كانت الدولة الوطنية تعتبر نفسها ثمرة لثورة الأديب فى الماضى القريب على الاستبداد والاستعمار محقق بذلك لشعبه الحرية التى أصبحت متجسمة فى تلك الدولة فلتبوء له هذه الدولة الحرية التى أرادها لنفسه مادام يحمل رسالة شريفة نحو الوطن والمجتمع (57) ولتضع حدا لما يعانيه الأديب العربى اليوم من الاغتراب النفسى والاضطهاد السياسى والاجحاف الاجتماعى . (58)

ولعل خطورة القضية جعلت المؤتمرات لا يكتفون بإثارة قضية حرية الأديب فى بحوثهم فقط بل أكتفوا عليها فى أغلب توصياتهم . ومنذ المؤتمر الأول وقع اتفاقهم على ضرورة النص على ضمان حرية الفكر والتعبير عنه فى دساتير الدول العربية وتشريعاتها وأن لا يضطهد انسان بسبب آرائه الحرة وناشدوا الحكومات العربية أن توفر للأدباء حريتهم وتحفظ كرامتهم وترفع عن المضطهدين منهم كل ما يحول بينهم وبين أداء رسالتهم .

(54) « الأديب والدولة والمجتمع » لمحمد الحليم عباس : المؤتمر 1 .

(55) « ولا يمكن أن تتحقق هذه المطالب المهنية للأديب ما لم يتوفر مناخ الديمقراطية فى البلدان العربية » : « مطالب الأديب العربى المهنية » لوفد العراق : المؤتمر 8 .

(56) « الأديب والدولة » لفؤاد الشبيب : المؤتمر 2 .

(57) كلمة رجب الماجرى فى المؤتمر 5 .

(58) « الأدب العربى والثورة التكنولوجية » لآبى القاسم سعد الله : المؤتمر 9 .

ولم يؤكد المؤتمرين على هذا إلا « لأن الأديب يعيش محنة في حريته التي تدميها قوائين ظالمة ورقابة ضيقة واضطهاد قاس » . (59)

وأحدثت هذه القضية في المؤتمر التاسع زوبعة كبرى أثارها الوفد اللبناني على لسان رئيسه سهيل أدريس عندما طالب بالمصادقة على ميثاق شرف ينص على أن يتعهد الاتحاد العام للأدباء العرب بالمبادرة إلى شجب كل محاولة في أي بلد عربي لقمع حرية الفكر واتخاذ جميع الخطوات لرفع هذا القمع ذلك « أن وضع الحرية في البلاد العربية يزداد سوءاً وأن الأدباء المقموعين يزدادون عدداً وأن الاضطهاد الفكري بدأ يظهر حتى في البلدان التي كانت إلى عهد قريب تتورع عنه » . (60)

والغاية من هذا الطلب — كما نرى — شريفة ومع ذلك فلم يجد وفد لبنان أذانا صاغية لسببين :

الأول :

هو أن كل الوفود العربية — باستثناء وفد لبنان — هي وفود رسمية لدولها في مؤتمرات أدباء العرب وبالتالي فهي قادرة فقط على أن تنادي — مع من ينادى — بالشعارات ولكنها تصبح مغلوطة الأيدي إذا اقتضى الأمر اتخاذ موقف عملي من المسائل المطروحة كحرية الأديب فهي لا تستطيع أن توجه التهمة لولي نعمتها الذي أرسلها .

الثاني :

هو أن الوفد اللبناني لم يحسن الدفاع عن القضية باتهاماته الصريحة لبعض الأنظمة العربية بمنطقه العاطفي ولهجته الخطابية مما جعل بعض الوفود التي تجاوبت معه في الأول تتخلى عنه وهو في أخرج المواقف .

وإذا كان المؤتمرين قد اتفقوا نظرياً على حرية الأديب واختلفوا في كيفية المطالبة بها فمما لا شك فيه أنهم كانوا أقرب إلى الاتفاق نظرياً وعملياً في خصوص الاتجاه الواقعي الملتزم فما هو هذا الاتجاه ؟

الاتجاه الواقعي الملتزم

أول ما يمكن أن نلاحظه في خصوص هذا الاتجاه هو أن الظروف الزمانية والمكانية كانت مساعدة تماماً لسيطرة هذا الاتجاه في أغلب

(59) الأدباء والدولة والمجتمع لعبد الحليم عيسى : المؤتمر 1 .
(60) افتتاحية مجلة الآداب ماي 1975 : تعليق سهيل أدريس على مؤتمرات أدباء العرب وهو بذلك يعيد ما ذكره في كلمته في المؤتمر 6 باعتباره رئيساً للوفد اللبناني من أن معظم السلطات في البلاد العربية أصبحت تحول دون أن يتمتع الفكر بحرية التعبير .
ويحمل سهيل أدريس المسؤولية الأدباء انقسم لهم « لم يقوموا بتضحية من أجل المحافظة على حقهم في تلك الحرية » .

المؤتمرات وقد تجسست هذه السيطرة فعلا في نوعية المواضيع التي اختيرت لكل مؤتمر وفي طريقة تقريعمها الى عناصرها الأساسية . فالقارئ بمجرد اطلاعه على عناوين المحاور يتيقن تمام اليقين انه أمام مؤتمرات ملتزمة ادبيا من أعلى رأسها الى أخفض قدميها .

وهذا الالتزام أمر حتمي وبديهي في نظر اغلب المؤتمرات لا يستطيع ان يتناقش فيه اثنان (61) وذلك لعدة عوامل أهمها :

— ان المجتمعات العربية تمر بظروف عصيبة وتواجه اخطارا جمة تهددها في كيانها وأسسها والأديب الحق لا يستطيع ان يتجاهل مثل هذه الظروف باعتباره فردا من هذه المجتمعات وجزءا ولسوف ينفعل بقضاياها ومشاكلها بمحض اختياره (62) وسيعكس حتما همومها وشواغلها وسيشكل مادة ثمينة لتطوير الحياة فيها . (63)

— ان المجتمعات العربية تمر بظروف عصيبة وتواجه اخطارا جمة ثورة على ظلم رهيب وفي صميم معركة ضد غاصب معتد ، وهي على أبواب نهضة اجتماعية وصناعية واقتصادية تقيم أركانها ورابطة قومية تحاول بناءها فكيف يسمح الأديب الحق لنفسه — والحال تلك — ان يوجه ادبه نحو ذاته ونحو الطبيعة ، مجتمعته الذي ينتهي اليه لا يستسيغ منه السلبية أو الانانية الفردية أو الانعزالية ومصير الكل في الميزان .

— ان الادب الحق — في نظر كثير من المؤتمرات — هو ادب رسالة « وكل رسالة تنطوى على قضية وتنبعث من موقف وتصدر عن عقيدة » (64) ولهذا فالالتزام حتمي يفرضه الواقع العربي على كل الأدباء . فما هو مفهومه لديهم وقد جعلوه في مثل هذه الدرجة من الحتمية ؟

مفهوم الالتزام :

لقد بدى بتحديد الالتزام في مؤتمرات أدباء العرب بطرح ما يمكن ان يتبادر الى الذهن من مفاهيم خاطئة عنه . ومن هذه المفاهيم أن الالتزام هو نقيض الحرية وهو بالتالي الزام يفرض على الأديب من الخارج . وبإدراك بعض المؤتمرات الى التأكيد على أن الالتزام هو الحرية نفسها واستدلوا على ذلك بأن الالتزام يقوم أساسا على اقتناع من داخل نفس الأديب فهو بالتالي وازع يتلقاه من ذاته وهو واجب لا يأتيه من فوق وإنما ينطلق من الأعماق وهو في نهاية الامر مسؤولية القاها الأديب بكل حرية

(61) « الأديب العربي ومشكلات الالتزام » لسهير القلملوى ، المؤتمر 8 .

(62) « ادب المقاومة العربي » لمباس خضر ، المؤتمر 6 .

(63) سهيل ادريس : المؤتمر 3 « نقاش » .

(64) « الادب العربي في دعم القومية والوحدة العربية » لمحمد خلف الله أحمد : المؤتمر 5

على عاتقه ولم ينطها بمعهدته أحد (65) وبهذا المفهوم يكون أكثر الأدباء حرية أكثرهم التزاماً (66) . وهؤلاء المنادون بهذا المفهوم للالتزام هم أشد الناس اقتناعاً بحرية الأديب فهي له — حسب بعضهم — كالأكسجين للكائن الحي (67) وهم يميزون بين الالتزام السلبي وهو العدو القاتل لكل أبداع فني (68) وبين الالتزام الإيجابي الجسم لحرية الأديب وهي حرية تتميز بارتباطها بذاته وذاته مرتبطة بضميره وضميره مرتبط بواقع أمته . (69)

وليس الالتزام في الأدب — حسب هؤلاء — أن يصبح بوقاً للدعاية الرخيصة فيدغدغ الأحاسيس المريضة بعبارات الغزل والتمجيد للأفراد والجماعات وليس هو جعجة وصراخاً فيلتي جزافاً بالتقوية للمنجزات المحققة وغير المحققة (70) . وليس هو تعصباً لمذهب سياسي يجعل من الأديب دمية تتحرك بخيوط من الخارج على مسرح الدمي المتحركة .. وليس هو قسراً للكاتب أو الشاعر على نموذج أدبي أو شكل فني لأن هذه أمور تعود إلى اختيارات الأديب من جهة وإلى نوع الموضوع من جهة أخرى . (71)

الالتزام الحق : هو نظرة فاحصة للواقع فرؤياً متياسكة متكاملة عنه فائسان بالنظرة الثورية المتطورة وتورد على العقلية المتخلفة وذلك من جميع النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية : فالتمزام الأديب السياسي يجعله يتنارع محترفاً الدجل السياسي وتزييف الشعارات على حساب لقمة عيش الملايين ويتعقب ما يرسمه الحكام من سياسة وما ينفذونه من مخططات فيحاسبهم في سبيل الإصلاح (72) . والتمزام الاقتصادي يجعله يقاوم الإقطاعية والرأسمالية والطائفية ويصور نخمة بعضهم على حساب جوع الآخرين (73) والتمزام الاجتماعي : يجعله يفضح التقاليد الدينية المزيفة ويصور مأساة المرأة المقيدة التي لا ترى الشمس ومأساة النزعة الجنسية الشرقية في بلبلتها ومأساة الحزب يسحق العضو المنتمي إليه (74) ومأساة الجندي الذي يقاتل لسبب يجهله ومأساة الفنانين والكتاب الذين يجدون في الخارج شروط خلق وانتاج لا تتوفر لهم في بلادهم (75) والتمزام

-
- (65) « رسالة الأديب العربي في مكافحة الاستعمار الجديد » لحسين مروة : المؤتمر 6 .
(66) « وذكر الإنسان باتساقته » لمصطفى الفارسي : المؤتمر 9 .
(67) « رسالة الأديب العربي في مكافحة الامبريالية » لوفد سوريا : المؤتمر 6 .
(68) سهيل ادريس : المؤتمر 2 : « نقد لحاضرة الشباب » .
(69) كلمة سهيل ادريس في المؤتمر 8 .
(70) « رسالة الأديب العربي في مكافحة الصهيونية » لوفد سوريا : المؤتمر 6 .
(71) المصدر السابق . كذلك محاضرة خلدون الشيمسة في « حرية التعبير الفني » : المؤتمر 8 .
(72) « الأدب والفورة » لسعيد الشيباني : المؤتمر 5 .
(73) كلمة سهيل ادريس في المؤتمر 6 .
(74) رقم 70 .
(75) « الأدب العربي بين الإزمة والمقدم » لرينية حبشي : المؤتمر 1 .

الأخلاقي يفرض عليه أن يصور الصراع بين القيم الإيجابية والقيم السلبية
اذ تجاهد الأولى لتكتمل وتجاهد الثانية لعموتها . (76)

وهو بالتزامه هذا المتعدد الأطراف مطالب بتحقيق أهداف ثلاثة :

(1) أن يخلق اثناجا جديدا يحافظ فيه على أصالة التراث بتقديمه تقديمًا
إيجابيًا في المرحلة الأولى ثم يتجاوز ذلك ليتماشى مع مقتضيات العصر
وروحه من جهة ويقف أمام تيارات الغزو الفكرى التى تعمل على تهجين
النقاج العربى وتنقله من جهة أخرى . (77)

(2) أن يتفاعل مع أمته وتتفعل به يعطيها ويأخذ منها فيكون بذلك أقدر
على « أن يبلور آمالها وأحاسيسها فى واقع حى ملموس تحف به الكرامة
والعزة والحرية ... » (78)

(3) ألا يكتب عن شعبه فقط وإنما يبدعه لأنه بكتابته يفسر واقع مجتمعه
فيؤثر فيه ويغيره . وأكثر الأدباء التزاما أقدرهم على تغيير أو تحطيم
القوالب الجامدة . (79)

الدفاع عن هذا الاتجاه الالتزامى :

ليس من الغريب أن يكون لهذا الاتجاه من يناوئه ولهذا انبرى أصحابه
للدفاع عنه بتفنيد حجج مخالفهم :

— من الناحية السياسية رأى بعض أصحاب الاتجاه الالتزامى أن
مقاومة بعض الأدباء لهذا الاتجاه هو جزء من مخططات الإمبريالية
والصهيونية لتفكيك المجتمع العربى فهما يدركان جيدا أن الالتزام هو بوصلة
الأديب العربى فى ضباب الحياة تحميه من التيه وراء أدب القلق والخداع
كشعر البلاطات ويقيه من الزيع وراء أدب الجنس الصارخ المدغدغ لأحلام
المراهقين والمراهقات ، ويحفظه من الضلال وراء أدب اليأس والتشاؤم
الموسوس بعدم جدوى كل حركة نضالية بل جدوى كل قيمة وطنية أو
حضارية (80) . وغايتهم أن يكون الأديب العربى تأثرا ضائعا « يجلس فى
المقهى يعلك الاتهام والادانة فاذا ما حل الليل عمد الى زجاجة خمر وجلس
فى مكان ما منتقدا أو مهددا أو يائسا » (81)

(76) « الادب والنورة » لعباس خضر : المؤتمر 5 .

(77) « رسالة الأديب العربى فى مكافحة الإمبريالية » وفد سوريا : المؤتمر 6 .

(78) كلية محمود الصحنى فى المؤتمر 6 .

(79) رقم 77 .

(80) رقم 77 . وكذلك « رسالة الأديب العربى فى مكافحة الإمبريالية والصهيونية » لصين

مروة : المؤتمر 6 .

(81) رقم 77 .

— ومن الناحية التاريخية : انسأقت — حسب أصحاب المذهب الالتزامى — بعض الأتلام لتغطية فشلها الى اتجاهات وتيارات أدبية دخيلة وأعطت لنفسها أسماء هى الى الشعارات أقرب كالمدرسة المثالية أو المدرسة المادية (82) زيادة على الأسماء التقليدية المتداولة منذ عصور : كالكلاسيكية والرومانسية والسريالية والمعقول واللامعقول .

ان هذه « المدارس » ربما كانت مفيدة فى زمانها ومكانها، ولكنها نشأت فى مجتمعات لا صلة لها بواقعنا وخلقت نتيجة تطورات اجتماعية واقتصادية وسياسية ولم تظهر بعد فى مجتمعنا . ومن السذاجة أن نحاول غرس تيارات أدبية نشأت فى مجتمع يعانى فيه أفراده من أعباء ضمير أثقله تاريخه بالاستعمار والعبودية ورأس المال ، فى مجتمع آخر يعانى من تجنى هذا الضمير المتعب الكليل باعتباره ضحية من ضحاياه . (83)

— ومن ناحية الرواج والانتشار : يرى مناوئو هذا الاتجاه ان أدب الالتزام الوطنى والقومى محدود فى الزمان والمكان فهو لن يصل بحال الى مستوى الأدب العالمى لانصرافه عن معالجة المعانى الإنسانية غير المرتبطة بزمان ومكان .

ويفسر أصحاب المذهب الالتزامى ان هذه الدعوة غايتها الانتهاء بالآدب الى الانقطاع عن مجتمعه . وقد وجدت فعلا من استجاب لها فى شخص بعض الآدباء البرعاجيين والرجعيين فكانت مجلتا « حـوار » و « المختار » للكبار ومجلتا « المغامر » و « سوبرمان » للصغار فى لبنان بوقا ينفثون فيها سمومهم لمختلف الأجيال . (84)

وعلى العكس من ذلك يرى بعضهم ان الآدب الملتزم أبعد ما يكون عن التقوقع والانطواء فهو له من القوة ما يجعله ينطلق من قبة محدودة فى الزمان والمكان ليجعل منها قضية الإنسان الحر فى كل مكان وزمان فيخلق بصدقه وأمانته فى فنه من بعدها المحلى الضيق بعدا عالميا شاملا فيكون مثله كتأذف الحجر فى بركة ماء تخلق دائرة صغيرة ولكن سرعان ما تتسع هذه الدائرة شيئا فشيئا لتشمل المكان كله .

— ومن ناحية القيمة الفنية فان المذهب الالتزامى — حسب بعضهم — يقتص الأجنحة ويغل الأتلام ويحصرها فى خدمة فكرة معينة قد تكون من صلب الآدب وقد لا تكون وبذلك تضحل القيمة الفنية والمتعة

(82) تنفر المدرسة المثالية الى مدرسة عبادة الجبال أو عبادة الإحساس ، أما المدرسة المادية فلها : الآدب الهادف والجبرية المادية الخ ...

(83) كلية التيجاتى عامر : المؤتر 6 .

(84) « دور الآديب العربى فى محاربة الاستعمار الجديد » لحمد على : المؤتر 6 . كذلك محاضرة عمر الدقاق « رسالة الآديب العربى فى كلثة الصهيونية » : المؤتر 6 .

الادبية او تكانان وهنا — زيادة على ان القيمة الفنية لا ترجع فقط الى الموضوع — فان اصحاب المذهب الالتزامى يتساعلون للرد على هؤلاء « لماذا تكون اثاره الغرائز البهيمية فنا ويكون التعبير عن القيم الروحية والمثل العليا تبشيرا . بل لماذا يكون وصف مأساة فرد عبلا فنا او مأساة أسرة . ويمتنع عن الفن وصف مأساة امة بأسرها » . . . (85) زيادة على ذلك فالقيمة الفنية لا يمكن أن نرجع سبب ضعفها في بعض الآثار الى الالتزام . صحيح أن بعضها تغلب فيها الحماسة فتقصد الناحية الفنية فيها لكن قد يكون هذا التفسير راجعا الى ضعف في الملكة الادبية او الى افتعال غير صادق او نقص في الثقافة الادبية . (86)

ويرى اصحاب المذهب الالتزامى في آخر هذه السلسلة من الحجج انه « اذا طالب لنا أن نهتف بحرية الاديب فيها يجرى به قلمه وفيما تضطرم به نفسه وأن ننشد له طلاقة الطائر في الألق فعلينا أن نهتف كذلك بالرسالة الانسانية الملقاة على عاتق الاديب الحر رسالة الاحساس بالحياة التى يحياها والتعمق فيها وتركيز ما يلتنع في مجتمعه من مثل رغبة تدعو الى حرية وحق وخير وسلام » . (87)

الرمزية والواقعية في الأدب العربي

الحديث

مما لا شك فيه أن هذا المنحى الالتزامى الذى دانع عنه المؤتمرون دفعا مستهتما هو مذهب في الأدب عام ومتسع يمكن أن تندرج فيه اتجاهات ادبية مختلفة . ويبدو لنا من خلال مؤتمرات أدباء العرب أن الواقعية والرمزية من أبرز الاتجاهات المتولدة عن المنحى الالتزامى فما هى الواقعية؟

1 — الواقعية :

أورد بعض المؤتمرين (88) تعريف الناقد الانكليزي ستيفن سبندر لها وهو قوله : « هى تحليل الفنان للمجتمع الذى يعيش فيه تحليلا عميقا فيه أكبر عدد مستطاع من الحقائق التى يدركها بنفاذ بصره . . . » وهذا تعريف لا يعتمد كثيرا عما ورد في تعريف الالتزام . ولكن الواقعية في أدبنا الحديث — رغم انتمائها الى الأدب الملتزم — تتميز بمجموعة من الخصائص أهمها :

الخاصية الأولى : أن بعض المتطرفين من أصحابها أسأوا إليها بقصرهم الأدب الواقعى على المفاهيم الاشتراكية فهو أدب لا يتحدث الا عن العمال

(85) كلمة سليم حيدر في المؤتمر 3 .

(86) « أدب المقاومة » لعباس خضر : المؤتمر 6 .

(87) وثبة النحر في أدبنا الحديث « لعمود تيمور : المؤتمر 3 .

(88) وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث « : بدر شكر السياب : المؤتمر 2 .

والفلاحين ويدين البرجوازية ولهذا فإى شاعر هزيل الفن يكتب قصيدة عن الاقتطاع أفضل لديهم من أى شاعر موهوب أصيل يكتب قصيدة عن الحب والحزن، وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى أنهم «يتكبرون للعواطف الإنسانية لأنها عندهم من مظاهر الضعف البشرى وكل من يعالج هذه المظاهر هو فن ذاتى تافه» (89) وخير مثال على ذلك وقوف سلامة موسى ضد طه حسين عندما نادى بترجمة آثار شكسبير لأن آثار هذا الشاعر العبقري برجوازية كذلك مهاجمة عبد العظيم أنيس لعبد القادر المازنى ونجيب محفوظ لأنهما يكتبان عن الطبقة المتوسطة ويتناسيان الطبقة الكادحة .

الخاصية الثانية : إن القصة ثم المسرحية (90) كانتا خير من جسم الاتجاه الواقعى فى الأدب العربى الحديث : أما القصة فقد كان الجو ملائما لنموها وذلك لأن لها جذورا فى الأدب العربى من جهة واستفادت من تجربة الغرب عند الاحتكاك به من جهة أخرى . وبعد أن كان البطل فى المحاولات القصصية الأولى (91) من خارج الحياة أصبح البطل يخرج من صميم الواقع بكل ما يختلج فى نفسه من تأزم وتمزق وصراع (92) . أما المسرحية فقد نفخت عنها غبار رومانسية القرون الوسطى وتخلصت مما كان مفروضا عليها عند مقاومة العرب للاستعمار من وجوب تصوير البطل فى معظم الأحيان فى صور نموذجية لتعبئة الشعور الوطنى ضد القوى الدخيلة ، ونزلت هكذا من سماء الفرسان الأبطال والأمراء الشجعان وأنصاف الآلهة إلى عالم الرجل العادى بمشكلاته وكفاحه ومعاناته : ومعاناته فى سبيل تحقيق إرادته وأن تجلت فى عمل صغير . (93)

وفعلا فقد كان أدبنا القديم يصور البشر على غير حقيقتهم أما اليوم فقد ولى وانعدم عهد البطل المنعزل عن واقعته ومجتمعه وشعبه (94) وأدرك الأدباء أدراكا عميقا أن الناس العاديين هم ينبوع الأكبر للأبطال فى عصرنا عصر الجماهير (95) سواء فى القصة أو المسرحية أو الرواية .

والواقعية فى أدبنا الحديث أنواع تختلف باختلاف موقف الأديب من الحدث ذاته وتختلف طريقتة فى تقديم ذلك الحدث :
نمن حيث موقف الأديب هناك :

- (89) « اختلافات الاتجاهات الأدبية وأفاق المستقبل العربى » للبيب الجناحى : المؤثر 9.
- (90) أما الشعر فقد ذكر عباس خضر فى محاضراته « أدب المقاومة » التى ألقاها فى المؤثر (6) أن شعراء العراق هم أكثر شعراء العرب واقعية .
- (91) قصص المنفلوطى وكرم بلعم كرم وجرجى زيدان .
- (92) الصراع فى القصة الواقعية له مظاهر متعددة : الصراع مع المستعمر سواء أكان فرديا كما فى « الرغيف » لتوفيق يوسف مواد ... أو جماعيا كما فى « عوة الروح » للحكيم وهناك الصراع النفسى بين روحانية الشرق ومادية الغرب كما فى « ساعة الكوكب » لنميمة « وتندبل أم هاشم » ليحيى حقي . وهناك الصراع الاجتماعى الأخلاقى بين المثل العليا والتقاليد البالية كما فى « دعاء الكروان » لطه حسين الخ .
- (93) « البطولة فى الأدب المسرحى » لعبد القادر القط : المؤثر 4 .
- (94) « فى الرواية العربية الحديثة » لسهيل إدريس : المؤثر 4 .
- (95) تعليق للذكورة بنت الشاطىء : المؤثر 4 .

1 - الواقعية المتفائلة : وتنطبق خاصة على ادب الخمسينيات فنادب هذه الفترة لم يتعمق جيدا واقع التخلف الروحي والثقافي والاجتماعي في المجتمعات العربية فبالغ بتضخيم ما شاهده من انوار النصر واندفاع الحركة التاريخية الى الامام وطلع علينا بادب كعاصي مغرط في تناوله . (96)

- 2 - الواقعية المتشائمة :

وتتمثل خاصة في ادب الستينيات الذي يكاد لا يرى اصحابه الا التخلف الروحي والثقافي وظاهرات القمع والارهاب وهم لا يرون في حركة التاريخ سوى دوران غبي في نفس المكان (97) ف جاء ساخطا على السلطة والمجتمع يشعر اصحابه بخيبة امل تحملهم على التفتيش عن عالم جديد للانفلاق فيه (98) وخير من يمثل هذه الواقعية زكريا ثامر في قصصه والبياتي في شعره .

- 3 - الواقعية الفاضية :

ويندرج فيه خاصة ادب الشباب في السبعينيات (99) وهو ادب يتميز بكثير من العشوائية في التعبير والتواء الصور وهو بهذه الخاصية السلبية « يكشف عن رؤيا مريرة لواقع متعثر مقيد وأعماق تطفح بالتحدي ... انه جيل وعيه أكثر من ممارسته ولم يتوفر له الوقت لتجويد العبارة بعد أن كوت شمس حزيان والوعي الطبقي احاسيسه » (100) . ولم تقتصر هذه الحساسية لدى هؤلاء الشباب على الرقص العنيف للماضي بل أخذت تقلب امور الحاضر على سفود الهباء حينا والنهك حينا آخر (101) واتسم ادب هذه الحساسية بصفة عامة والشعر منه بصفة خاصة بعد نكبة جوان 1967 بالحزن العميق طورا (102) وبالغضب اليائس احيانا (103) وبالتحدى الصارخ تارة أخرى . (104)

اما من حيث طريقة تقديم الكاتب الحدث فهناك :

- 1 - الواقعية الطبيعية : وهي عبارة عن تسجيل للأشياء كما هي في الواقع وهي بذلك اقرب الى الريبورتاج الصحفي منها الى الادب كقصة

-
- (96) « الادب وفلسطين » لجودة الركابي : المؤتر 5 .
(97) « دور الاداء والتعبير الفني » لمحمد دكروب : المؤتر 8 .
(98) « منطلقات في تقييم الاتجاهات الادبية المعاصرة » لخلدون الشمة : المؤتر 9 .
(99) ويصفة عامة جاء ادب السبعينات يحمل بكاسب ادب الخمسينيات في الفن وفي الموقف وبكاسب ادب الستينيات في غناء التعبيرى ويناقشه المعاصرة « دور الاداء والتعبير الفني » لمحمد دكروب : المؤتر 8 .
(100) ظواهر من تغير الحساسية الادبية في السبعينيات « لمحي الدين صبحي » : المؤتر 9
(101) نفس المصدر السابق .
(102) « الادب وفلسطين » لجودة الركابي : المؤتر 5 .
(103) الادب العربي بعد 5 حزيان لشكري عياد : المؤتر .
(104) « الدفاع عن ادباء الارض المحتلة » لعصام حماد : المؤتر 8 .

« العصاة » لصدقي اسماعيل « وحفلة سمر من أجل 5 جزيران » لسعد الله ونوس . (105)

2 - **الواقعية الانطباعية :** وهي تهدف الى ايصال انطباع عن الواقع دون ان تقدم الواقع نفسه وينطبق هذا خاصة على بعض قصائد نزار قباني وقصص غادة السمان . (106)

2 - **الرمزية :** لقد بدأ هذا الاتجاه يظهر بكل وضوح عندما تطورت بعض الآثار الأدبية وخاصة المسرحية منها - من رومانسية حاملة الى تاريخية هادفة تعتمد أساسا الرمز والايحاء فربطت بين الماضي والحاضر وبسطت مشاكل الحاضر في اطار من الأحداث الماضية فكشفت بذلك عن الخصائص السلبية والايجابية في مجتمعنا المعاصر .

والأمثلة كثيرة على هذا الاتجاه التاريخي الرمزي من ذلك ان اسم « صلاح الدين الأيوبي » مثلا كان عنوانا لمسرحيات متعددة تمجده وتعظمه في نهاية القرن الماضي وبداية القرن العشرين عندما احتدم الصراع بين العرب والاستعمار (107) ثم أصبح هذا العنوان عند فرح انطون قالباً لصب مشكل حديث وهو الصراع بين الشرق والغرب :

وقام شوقي في مسرحية « كيلوبتر » وعزيز اباضة في مسرحية « غروب الأندلس » باعادة تفسير التاريخ بما يتفق والنوازع الوطنية ويرضى الشعور القومي (108)

واستعمل زكريا ثامر في قصته « الذي أحرق السفن » من مجموعة « الرعد » صورة الماضي من أجل الكشف عن بربرية الحاضر فالتقضة في هذه القصة يحكمون دائما باعدام المائتين أمامهم في القفص حتى على طارق ابن زياد لانه أحرق السفن في معركة الانتصار بالأندلس فبذر بهذا أموال الدولة (109)

ولم ينفرد التاريخ وحده بهد هذا الاتجاه الرمزي بالمواضيع والأفكار بل أصبح الواقع منبعاً لهذه الاتجاه خاصة في الستينات التي برز فيها الأدب الرمزي بشكل واضح عندما اشتد ضغط بعض الأنظمة العربية فكانت لغة

105) رقم 98 .

106) رقم 98 .

107) والمالية من هذا النوع من المسرحيات هو خدعة الشعور القومي والوطني عند العرب باعادة الثقة في النفوس عن طريق اعادة تصوير فترات مجيدة من تاريخهم .

108) « البطولة في الأدب المسرحي » لمحمد القادر القط : المؤثر 4 .

109) « في حرية التعبير الفني » لخلدون الشيمية : المؤثر 8 - كذلك : « دور الأداء والتعبير الفني » لمحمد مكروب : المؤثر 8 .

الرمز لغة من لا يريد أو من لا يجزأ أو من يعجز عن قول الحقيقة
كاملة (110)

وكان ادب الشباب في هذه الفترة خير من مثل هذا الاتجاه ذلك انهم
وجدوا انفسهم يعيشون علي هامش الواقع فبنوا عالما خاصا بهم أحاطوه
بأسرار من التعقيد والغرابة والرموز (111) . والأمثلة كثيرة على ذلك
كقصيدة عبد الستار ناصر « رجل اسمه شريف ناسد » « وتحت المظلة »
لنجيب محفوظ و « زهرة من دم » لسهيل أديس . (112)

ولهذا الاتجاه كغيره من الاتجاهات بعض الخصائص التي تميزه :
— 1 — ان هذا النوع من الادب لا يمكن تفسيره تفسيراً نهائياً بل هو
قابل دائماً لتفسيرات تتجدد (113)

— 2 — ان هذا النوع من الانتاج في الادب العربي الحديث سيطر علي
كثير منه المنطق السببي عوض المنطق الشعري وأغرق في الرمز الى درجة
الابهام الغريب عوض الغموض الموحى فخلق بذلك حاجزاً بينه وبين
القراء (114) .

الا ان هذا لا يمنع من أن نجد قصصاً رمزية واقعية قيمتها الفنية لا
مجال للطعن فيها وتجاوب القراء معها لا شك فيه كقصيدة الطيب صالح
السوداني « الهجرة الى الشمال » فقد ارتفع الكاتب بالواقع الى مستوى
الأسطورة وتلاعب بمجري الاحداث في تقطيع سينمائي مذهش وطرح من
خلال الفن نفسه قضايا قومية وفكرية . كذلك فعل ايميل حبيسي في
« سداسية الأيام الستة » فقد مزج بين القصة والرواية والحكاية
والرعبورتاج بأصالة فنية وقدرة فائقة . (115)

— 3 — والرمزية في بعض هذا الانتاج قد تؤول الى « نزعة تجريدية
تنحل فيها اللغة الى جمل موسيقية يقوم بناؤها الشعري باحتواء البعد
الوجودي كما هو الحال في « حروف الجر » لوليد اخلاصي » . (116)

-
- (110) تعليق جورج طرابيشي في المؤتمر 8 .
(111) « دور الأداء والتعبير الفني » لمحمد دكروب : المؤتمر 8 .
(112) « الادب العربي بعد 5 حزيران » لشكري عياد : المؤتمر 7 .
(113) من الأمثلة التي ذكرها غالي شكري في محاضراته « الادب بعد 5 من يونية » نسي
المؤتمر 7 : « سياسة العلاج » لصالح عبد الصبور .
(114) « الادب العربي بعد 5 حزيران » لشكري عياد : المؤتمر 7 .
(115) المصدر السابق وكذلك محاضرة خلدون الشبعة في المؤتمر 9 حول « منطلقات في
تقييم الاتجاهات الأدبية المعاصرة » .
(116) « في حرية التعبير الفني » لخلدون الشبعة : المؤتمر 8 .

نظرية الفن للفن

وتمثل هذه النظرية الاتجاه الذي يقف في الطرف المقابل للمنحى الالتزامى السابق . وإذا كان الأدباء قد تحدثوا عن الاتجاه الاول بكل صراحة وفى بعض الأحيان بكل حماس فإن من تحدث منهم عن مذهب الفن للفن كان يتحدث باحتشام ظاهر وحذر كبير . ورغم ما أظهره من براعة فى المناداة بهذا الاتجاه بدون أن يمسوا المنحى الالتزامى فقد عرض بعضهم نفسه لتهجمات متكررة وانتقادات لأذعة .

وخير من حدد الأدب بهذا المفهوم أرسطو فمنذ القديس رأى هذا الفيلسوف أن الأدب عمل فنى محض لا شأن له بأى قيمة خارجية فمن الممكن تبعاً لذلك أن يكون الأدب جميلاً كل الجمال حتى وهو غير أخلاقى فلا دخل للمبادئ والمثل فى الأدب . وخير من تبني هذا الاتجاه بكل إبعاده فى الأدب العربى الحديث مجلة « شعر » اللبناية . فالأدب حسب إحدى افتراضياتها وخاصة الشعر منه « وجد لبهاج النفس واقتناص الرؤيا السعيدة والمضمون فيه يجب أن يكون استكشافاً لا تعبيراً عن قضايا المجتمع » . (118)

وأجراً من نادى بهذا الاتجاه فى مؤتمرات أدباء العرب فؤاد الشايب من سوريا (119) بمنادائه جهراً بترك الملهم لالهامه ، والمسعدى من تونس (120) بتأكيد على أن حرية الأديب مطلقة أو لا تكون . وقد قاما بتقديم بعض الحجج — مع بقية زملائهما ممن يرى رأيهما — من أهمها : — 1 — أن الأديب مهما كان منقطعاً الى الفن للفن « فهو لا يزال من خلال فنه يجتذبنا الى إنسانيته » وهو بذلك « يغذى فكرنا ويزيد نظرنا للوجود وللحياة خصباً فيعزز امتيازنا وامتياز قومنا بخصائصنا الفذة » . (121)

— 2 — أن الأديب عندما يعبر عن ذاته فهو يعبر حتماً عن جماعته وبما أن الأديب الحق يمثل أرقى أفراد الجماعة حساً وذوقاً فهو بالتالى أقدر الناس بفنه وانتاجه على أرهاق ذوق الجماعة . ورهافة الذوق علامة لا ريب فيها لتطور الشعوب ورفيها الفكرى والحضارى . (122)

- 117 « الأدب والغزو الفكرى » لنزارك الملائكة : المؤتمر 5 .
118 « أثر القضية الفلسطينية على الشعر اللبناي » لحبيب صادق : المؤتمر 10 .
119 « الأديب والدولة » لفؤاد الشايب : المؤتمر 2 .
120 « الأديب والقومية العربية » لحدود المسعدى : المؤتمر 3 . وفى هذا المؤتمر عرض المسعدى نفسه لتهجمات عنيفة فقد سئل عن سبب مجيئه الى المؤتمر الثالث وهو يعرف موضوعه : « الأدب والقومية العربية » إذا كانت تلك أفكاره التى يؤمن بها .
وأنهم بأن محاضرتهم ما هى إلا نقمة جديدة من سننوية المذهب الوجودى .
رقسم 120 .
121 « الشعر تمبيراً ووظيفة فى التراث العربى » لمحي الدين صابر : المؤتمر 3 .
122 « الشعر تمبيراً ووظيفة فى التراث العربى » لمحي الدين صابر : المؤتمر 3 .

— 3 — ان التاريخ علمنا ان الضغط مهما كان نوعه ومحاولة توجيه الفكر مهما كان سببها لا يكون فيهما على «الادب والفكر بصفة عامة» الا الويال والموت . وفي الحضارة العربية عبر ودروس لا تقدر في هذه النقطة بالذات . زيادة على ذلك فمن غير المعقول ان نحصر كل هذه المشاعر التي تزخر بها النفس الانسانية ونعوضها بشعور واحد أو فكرة معينة أو غرض محدود خلقيا كان أو اجتماعيا أو سياسيا ولهذا من الاجدى للادب ان نترك أصحابه « ينظرون القصيد للقصيد وان يكتبوا القصة للقصة أو المقالة للمقالة لا يهدفون الى غير ارضاء نوازعهم الفنية لأن رسالة الادب الشاملة مهما اختلفنا في تحديدها فلا نختلف في ان منها ومن معناها تصوير الحياة والكشف عن حقائقها وتزيينها والعمل على ان تكون ألطف وأجمل » . (123)

ورغم ما يبدو على هذه الحجج من وجهة وما تثير في نفس قارئها من اقتناع فقد هوجم هذا الاتجاه بعنف في مؤتمرات ادباء العرب لعدة اسباب منها :

— 1 — ان أصحابه نادوا به في ظرف لم يكن أبدا ملائما للمناداة به فامة كالامة العربية تخوض معركة المصير وتواجه تحديات تهددها في كل مقوماتها الادبية والمادية لا يمكن أن تتسامح مع هذا النوع من الادب اذا سمحت به . فهي — في نظر بعض المؤتمرات — امة امرها الى الخسران . (124)

— 2 — ان النماذج الموجودة بين أيدي المؤتمرات من هذا النوع من الادب جلها ان لم نقل كلها تثير الاشمزاز وفي بعض الاحيان الغضب فهي آثار لادباء ينتمون — سرا أو جهرا — الى تنظيمات اجنبية (125) غلبت عليهم نرجسية ذاتية تدعو الى الابتئات الاجتماعية والانحلال الخلقي والباس القاتل وحتى الثورة التي يتججج بها بعضهم من المنادين بالاستقلال الشخصي والحرية المطلقة ما هي الا ثورة مزيفة وهي في نظر بعض خصومهم — نوع من الجبن والهروب من المعركة « ذلك أن للفن مهمة انسانية لا تنفصل عن وظيفته الاجتماعية مادام هو قبل كل شيء عملا اجتماعيا لا معنى مجردا » . (126)

ولقد شبه بعض المحاضرين هؤلاء الادباء المؤمنين بنظرية الفن للفن « بأبطال من غير ميادين يجرون خلف الريح لحاوله معرفة وجه العاصفة هل هو طويل أو عريض ... فاذا ما توقفوا عن الجري ليلتقطوا انفاسهم اللاهثة وجدوا انفسهم وحيدين تأكلهم العزلة الموحشة التي فرضوها على

(123) « الادب والدولة » لعبد الحليم عباس المؤتمر 1 .

(124) « وسائل تعريف العرب بقتاجهم الادبي الحديث » لبدر شاكر السياب : المؤتمر 2 .

(125) كيوسسة « فرانكلين » في لبنان .

(126) « حرية الفكر » لكليل عياد : المؤتمر 1 .

أنفسهم لأنهم منفيون عن مجتمعهم يعيشون حياة جانبية » (127) ويدورون في تلك من الأحلام المريضة .

ومذهب الفن للفن كالمحفى الالتزامى تيار عام تندرج فيه عدة اتجاهات أدبية وفي مؤتمرات أدباء العرب نجد — زيادة على الأدب المنحل الذى وقع التنديد به في هذه المؤتمرات — اتجاهين يمثلان تقريبا الاتجاه المعتدل والاتجاه المتطرف في نظرية الفن للفن .

(1) الأدب المحايد : وهو اقل الاتجاهات الأدبية في نظرية الفن للفن تطرفا وأقربها إلى أن يقبله أصحاب المنحى الالتزامى . وهو يمثل الأدب الذى يكتبه الأديب في معزل عن الأحداث العامة الجارية من حوله دون أن يكون له أثر ضار في مجتمعنا العربى وبالعكس فهو يقدم لنا درسا لا شك فى جدواه وفعاليته فى تنويع الجمال والاحساس به وفي معرفة الخير والتمسك به وفي الإيمان بالحق والتضحية من أجله . (128)

(2) الأدب الشكلى : وأول من نادى به في الغرب الفيلسوف كانت (1724 — 1804) ويعتبر أغلب أدباء العرب أن هذا الاتجاه الأدبى من أخطر الاتجاهات على المجتمع العربى لأنه يرمى من وراء تأليه الشكل إلى إسقاط المضمون باعتبار أن الخلق والتجديد فى الفكر والأدب إنما يقومان على الشكل وليس للمضمون فيها أية علاقة .

وإذا كان الواقع الأوروبى فى القرن 19 ينسجم كليا أو جزئيا مع هذه الدعوة فهو بالنسبة للعرب أبعاد الأديب عن واقعه وفصله عن مجتمعه وبالتالي أبعاده عن صميم المعركة التى تخوضها أمته . (129)

النزعة التوفيقية

وأمام تصادم الاتجاهين حاول بعض الشيوخ من المؤتمرات أن يقربوا الشقة بين المذهبين بتبيان أن تصلب بعض الأدباء وحساسية بعضهم الآخر قد هولا القضية عمقا الهوة مع أن المشكل فى حد ذاته أبسط من ذلك بكثير ولم يتورع أحدهم من التأكيد على أن القضية — كما طرحت — مصطنعة من الأساس . (130)

-
- (127) « الأدب ومعركة المصير » لعلى صدقى عيد القادر المحلبى : المؤتمر 5 .
(128) من الأمثلة التى استشهد بها بعض المحاضرين في مؤتمرات أدباء العرب : قصيد النهر المتجدد لميخائيل نعيمة و « حولى مينيك » لعبد الرحمان الخيمسى (رينيه حبشى : الأدب العربى بين الأزمة والتقدم : المؤتمر 1) .
(129) « الأداء والتعبير الفنى في معركة المصير » لحمد المبارك المؤتمر 8 .
(130) « الشعر تعبيرا ووظيفة في التراث العربى » لحى الدين صابر المؤتمر 3 .

ويبدو أن طه حسين وميخائيل نعيمة بحضورهما في المؤتمرات الأولى وبما اتسما به من سعة اطلاع وعمقه وبعد نظر وسدادته قد لعبا دوراً حاسماً في الوقوف موقفاً وسطاً للتوفيق بين النزعتين المتطرفتين .

فقد أكد طه حسين (131) أن الأديب لا يكتب لنفسه فقط ولا لوطنه فقط وإنما يكتب للناس جميعاً ومشاعراً هؤلاء — لاختلاف مشاربهم وأذواقهم — لا تحصى ولا تعد . وهكذا خلص صاحب كتاب الأيام الأدب من مفهوم الالتزام الضيق الذى يكاد يخلق الأديب ويكبله وأمدّه على العكس من ذلك — ببعد أنساني هو جوهر ما فى الأدب عند كل الأمم قديماً وحديثاً .

ومن جهة أخرى فإن الأديب — عند طه حسين — ليس كائناً مطلقاً يعيش فى الهواء حتى يتنكر لكل ما حوله وينطلق فى عالمه الفرجسي الذاتى فهو أولاً إنسان وهو ثانياً مواطن وهذا الوطن الذى ينتسب إليه له صلات بأوطان أخرى ولهذا فهو عندما يكتب يتحمل مسؤولية نحو ذاته ونحو وطنه ونحو كل من له صلة بهذا الوطن من قريب أو بعيد . والأديب الحق هو الذى يستطيع أن يوفق فى فنه بين عناصر هذا الثلاث . (132)

أما ميخائيل نعيمة فقد لاحظ منذ المؤتمر الثانى للأدباء العرب أن الأدب فى العالم العربى يتقاسمه أهلان :

— أمل يمثلته شباب الأدباء : وهو أن الأدب يجب أن يكون صدى لواقعنا وخادماً لشعبنا المتحرر الذى ينفذ عنه غبار الرجعية ويتطلع بل يعمل فى الوثبة العربية .

— والأمل الثانى : أمل بعض الأدباء الذين يعدلون فى صوفية الفن ويرون أن هذه الصوفية الفنية إنما تخدم المجتمع بتكوين أفراد يشعرون بقيمة الخير « وأن الفن عندما يخدم الفن إنما يرسم بريشة حساسة المدينة الفاضلة التى يتناغم فيها الخير مع قيم الحق والجمال » . (133)

وميخائيل نعيمة باستعماله كلمة أمل مرتين فى تقسيمه هذا إنما أراد أن يعبر عن أن الاتجاهين المعنيين بالأمر : الالتزام فى الأدب ونظرية الفن للفن هما أقرب إلى التكامل منهما إلى التضاد ووجودهما معاً فى حياة الشعوب أمر ضرورى بل هو محتتم نظراً لطبيعة التحولات التى تعيشها الأمم والمجتمعات .

وقد حاول هذا الناقد المعاصر أن يقدم للحاضرين فى المؤتمر الثانى لأدباء العرب مقياساً لتقييم الأدب يترفع عن المنطلقات المبدئية المتصلبة

(131) « مكاتبة الأدب العربى بين الآداب العالمية » لطله حسين المؤتمر 2 .

(132) كلمة طه حسين فى المؤتمر 3 .

(133) الآداب أكتوبر 1956 ص 61 : أجرت حديثاً مع ميخائيل نعيمة على هامش المؤتمر الثانى لأدباء العرب المنعقد بدمشق .

فالأدب — في نظره — لا يمكن أن ننظر اليه من زاوية الدوافع اتي تدفع الأديب للكتابة لأن هذه من العسير ضبطها وتنقيتها وإنبأ علينا « أن نقرأ ما كتب الأديب فإذا وجدنا فيه قلقا يشبه بعض ما يقلقنا أو شوقا يضارع بعض أشواقنا ثم وجدناه يعبر عن ذلك القلق أو الشوق تعبيراً نصدقه ونطمئن اليه أو تنمسي لو يكون لنا مثله شعرناه بشراكة الحياة بيننا وبينه » (134) و « حتى مفاهيمنا للحق والخير والجمال يجب ألا نتحسس لها إلى حد لا نترك معه مجالاً لسواها » . (135)

وبهذا المقياس النزيه لم يعد يهمن أن يكتب الأديب وهو ملتزم بقضية أو يكتب وهو يؤمن بنظرية الفن للفن . فالحياة — حسب بعض المؤثرين الذين يوافقون نعيمة في وجهة نظره — بشعابها المتقوية ودروبها الشائكة تتسع لكل أصناف الأدباء المنطوين والمنبسطين والواقعيين والمثاليين والرمزيين « وتتطلب أن يكون فيها الأديب الفائر خالق النشيد الهادر والفاصل الذي يدير قصصه حول أحداث الحياة ومواقفها والروائي الذي يتخذ من ظواهر المجتمع وقضايا الحياة وصراع النفوس نسيجاً لحبكة روايته وشاعر الملاحم الذي يصور البطولة والكفاح في أروع صورهما وكتائب الرسالة أو المقال الذي يبنى أسلوبه على الحجة والافتناع أو على التحميس والهباب عواطف الجباهير » . (136)

وخير دليل على أن الحاجز بين المنحى الالتزامي ونظرية الفن للفن هو حاجز واه وفي بعض الأحيان هو حاجز وهمي أن بعض الأدباء المتحمسين للواقعية الاشتراكية لم يروا مانعاً من القول أن كل قصيدة حب حقيقى هي قصيدة تقديمية وأن كل عمل فنى يملأ قلب الإنسان هو عمل تقديمى وأن كل أبداع يضيف إلى وجدان الناس مذاقاً جديداً للحياة هو أبداع تقديمى . (137)

حركة التجديد في الشعر العربي الحديث (138)

يبدو أن أدباء العرب في مؤتمراتهم العشرة — مهما كان تطرفهم وما

(134) « الأديب والنقاد » ليخايل نعيمة : المؤتمر 2 .
(135) في هذه النقطة بالذات نقد رؤوف خوري نعيمة بقوله : « أن أبسط موجبات الحياة تنقش علينا بهذه الحساسية وعقيم هو الشعب الذى لا توجد فيه مثل هذه الحاسة ولا الشهداء في سبيلها » .

(136) « دور الأدب العربى في دعم القومية والوحدة العربية » لحمد خلف الله أحمد : المؤتمر 5 .

(137) « اختلافات الاتجاهات الأدبية » للحبيب الجنتاحى : المؤتمر 9 .
(138) يلتزم على هابش كل مؤتمر من مؤتمرات أدباء العرب مهرجاناً للشعر وفي أغلب هذه المهرجانات ، أن لم نقل كلها ، نجد اتجاهين للشعر واضحين : (1) الاتجاه التقليدى المحافظ ويمثله الشيوخ من الشعراء (2) والاتجاه التجديدى المتفتح ويمثله الشباب منهم وهذا ملاحظ من أول مهرجان للشعر إلى آخر مهرجان له المنعقد بالجزائر على هامش المؤتمر العاشر لأدباء العرب .

أدى إليه من تعصب ومهما كان اعتدالهم وما أدى إليه من تفتح — قد أقرأوا بحقيقة فرضها الواقع الأدبي في العالم العربي وتتمثل في الوجه الجديد الذي أصبحت عليه القصيدة العربية فهي — في نظر جل المؤثرين — من أهم الأنماط الأدبية التي كان التجديد فيها جذريا وعميقا سواء أكان ذلك في الشكل أو المضمون .

لقد استطاع الشعراء منذ بداية هذا القرن أن يطووا مراحل متعددة بسرعة فائقة ليصلوا في السبعينيات الى شكل جديد للقصيدة العربية التي — حسب تعبير نزار قباني — « انفصلت عن شجرة العائلة وهربت نهائيا من بيت الطاعة ووصاية الأجداد » (139) . فالتيار البعثي الذي بداه البارودي في نهاية القرن الماضي ودعمه شوقي في بداية هذا القرن استطاع أن يرجع الى الشعر العربي نضارته ورواقه وخلصه من الرتابة والميوعة اللتين لحقتاه طيلة عصور الانحطاط . ولا شك أن تأثير هذا التيار كان واضحا في المدرسة الرومانطيقية التي ظهرت مع مجلة « أبولو » والشعر المهجري بصفة عامة .

ورغم إيجابيات هذا النيسار الشعري فقد قاومه — وهو في عز سطوته ونفوذه — بكل شدة تيار آخر تزعمه ثلاثة من أدباء منتصف القرن العشرين تشبعوا بالثقافة الغربية وهم جماعة « الديوان » : شكرى والعقاد والمازني (140) . وقد مهد هذا الثلاث بحلته الشعواء على المفهوم التقليدي للقصيدة القائم على البحر والقافية لحركة الشعر الحر الذي سببرز بكل وضوح بعد الحرب العالمية الثانية (141) وخاصة بعد نكبة فلسطين سنة 1948 مع رائد من رواده الكبار في بداية الخمسينيات وهو عبد الوهاب البياتي . (142)

الأسباب المؤدية الى التجديد :

ليس من الصعب أن نجد تعليلا لهذا التطور في القصيدة العربية فالشعر صورة للحياة والحياة تتجدد والعلاقات بين الشاعر ومجتمعه تتطور والقيم الجمالية تتغير والمشاعر البشرية نفسها تتلون وتنكف (143) . والشاعر لم يعد يجد في القوالب المتوارثة ما يكفي للتعبير عن كل مظاهر هذا التغير والتطور (144) ولا في الأساليب القديمة (145)

-
- (139) نزار قباني : مقال في الآداب عدد 2 ، 1973 ص 30 .
 (140) « بين التراث والمعاصرة » لمجد الميزر الدسوقي : المؤتمر 8 .
 (141) حركة الشعر العربي : قيمها واتجاهاتها : لأحمد أبو السعد : المؤتمر 9 .
 (142) « اختلافات الاتجاهات الأدبية » : للحبيب الجفحاني : المؤتمر 9 .
 (143) « الأدب العربي بين التراث والمعاصرة » لأحمد يوسف داود : المؤتمر 8 . كذلك تعليق مصطفى عبد اللطيف السحرتي في المؤتمر 3 .
 (144) « الأدب العربي بين الأزمة والتقدم » لرنيه حبشي : المؤتمر 1 .
 (145) الأسلوب في التعبير الشعري ينبع من الموضوع ذاته .

ما ينفى « لخدمة الوعي الانسانى الجديد البالغ في الشعر اليوم حد الشمول » (146) فاتجه حينئذ الى « محاولة انماط من التعبير والسبك والايقاع لا تمت الى الضوابط القديمة الا بصلات بعيدة متضائلة... » (147) واستمد صور شعره وقواعده وأوزانه من حركة عالمنا الجديد بدلا من أن يستمدّها من القواعد المتوارثة . (147)

مظاهر تجدد القصيدة العربية :

(1) المظهر الاول : ان اول ما ظهر من التجديد في القصيدة الحديثة هو التحرر من القافية والوزن — وهما أمران لم يبتدعهما المعاصرون بل سبقهم في ذلك الاندلسيون منذ قرون — أما العروض الموسيقية فقد بقيت على حالها « وكل ما هنالك أن طريقة كتابتها وأسلوب توزيعها قد تغير » (148) فالأمر — كما هو ملاحظ — لا يعدو أن يكون تطويرا للأوزان العربية نفسها لمقتضيات التعبير الشعري عن الحياة المتجددة (149) باعتبار أن التجربة الشعرية يجب أن يترك لها المجال نسيحا لاختيار الشكل الذي يلائمها بكل عفوية ودون قيد حتى ولو كان ذلك القيد وزنا مفروضا . (150)

(2) المظهر الثاني : على أن هذا المفهوم البسيط لتجدد القصيدة العربية لم يستقر بل تطور هو الآخر فما كنا نسمعه في الخمسينيات من مصطلحات (151) أضحل من شعر الستينيات « وأصبحنا نسع مصطلحات جديدة تتجاوز التعميلة والايقاع لنصل الى الرؤيا والى ان لكل قصيدة حركتها البنائية والشكلية الخاصة بها وأصبح هناك ميل الى القول بالغناء مصطلح قصيدة نفسه لأن ما كان يقال له قصيدة شعرية تحول الى كتابة شعرية » (152) وتحرر شكل القصيدة مع جميع الأتيسة القديمة والقواعد الموروثة وأصبحت مقصورة على موسيقاها الداخلية (153) فانتقل الشعر من رتبة الايقاع الى غنى التعدد النغمي وحيويته في مجال التصوير والإيحاء والرمز وتعدد الأصوات فرسم بذلك الواقع الجديد بما فيه من تعقيد وتداخل وتركيب ... (154)

(146) « لوحة الشعر العربي الحديث » لإبراهيم المريش : المؤتر 1 .

(147) رقم 144 .

(148) « الشعر تعبيراً ووظيفة » لحى الدين صابر : المؤتر 3 .

(149) « الأدب والثورة » لمباس خضر : المؤتر 5 .

(150) « في حرية التعبير الفني ... لخلدون الأشمعة : المؤتر 3 .

(151) من هذه المصطلحات : كسر العمود الشعري ، تعطيم البيت المقل في القصيدة ، استخدام وتوزيع التعميلة الواحدة .

(152) « حول الأداء والتعبير الفني » لحمد دكروب : المؤتر 8 .

(153) « الأثر المتبادل بين التطور الفني والتطور الاجتماعي في الشعر اللبثاني الحديث » ليشال سليهان : المؤتر 10 .

(154) « الأداء والتعبير الفني في معركة المصير » لحمد المبارك : المؤتر 8 .

ويرفض بعض المؤتمرين أن يكون هذا التجديد نهائياً (155) للقصيدة العربية بل هو — في نظرهم — تجديد في تغير مستمر باعتبار أن استقرار القصيدة العربية على شكل معين أمر غير معقول « لأنه يمثل مفهومًا سكونيًا تأباه جدلية الحياة وطبيعة الفن على السواء ... » . (156)

ولقد تقطن بشار منذ القرن الثاني للهجرة الى ذلك فكان لا ينظر الى قوانين العملية الشعرية وضوابطها نظرتة الي شيء نهائي ثابت وهو لا يعتبر سيطرته عليها مرة على أنها سيطرة تامة (157) والسبب هنا واضح فحركة الواقع تتضمن بالضرورة العديد من الأشكال والابتعاات والمضامين وعلى الشاعر المبدع أن يبحث دائماً عن هذه الأشكال والابتعاات والمضامين . (158)

ولكن مع الأسف نرى — نتيجة للتطرف والمغالاة تارة وضعف الموهبة الأدبية تارة أخرى — أن تجربة القصيدة الحديثة دخلت طريقاً مسدوداً تجلت فيه سيطرة النمطية والمنطق النثري والتهويل والمبالغة والجنوح الى الأبهام الذي هو مرحلة مرضية من الغموض فالشاعر « عوض أن يلجأ بتعمقه لمجتمعته الى تكثيف الصورة والى تداخل الرؤيا بحيث يجيء شعره مثقلاً بالرموز والدلالات ومؤثراً ، نراه يلجأ الى التعمية والغموض وهى فى الفن باطلاق ترد الى قلقة وتصور مكرى » . (159)

ولهذا السبب وخوفاً من أن يصبح الشعر العربى الجديد شبيهاً بتلك النماذج التى نستطيع أن نطلق عليها ما نشاء ولكن لا يمكن لنا أن نسميها شعراً ، طالب بعض المؤتمرين أن يتحقق فى الشعر مهما كان شكله ومهما كانت التجربة التى صدر عنها ومهما كانت العبارة الشعرية التى جاء فيها :

1) الأصالة : فالشعراء سواء عكفوا « بجوانحهم على أساليبنا القديمة ابقاء على التراث أم نزعوا بمشاعرهم الى الأسلوب الجديد تطوراً مع الأحداث فان الأصالة التى لا تقوم للشعر راية فى مضمار الفن بدونها ضرورية فى كلا الحالين » (160) والتجديد هو نفسه تطور أصيل تابع من وجدان الفرد والأمة متجاوب مع طبيعة حياتها وجوهر كيانها . ولا يمكن أن يكون التجديد شيئاً لا تعرفه الأمة ولا تحس به ولا

(155) « أن القصيدة الحرة ليست الشكل النهائى أملنا للتجديد فى الشعر العربى ان لم تكن الشكل الأقل شأنًا فى هذا المجال » من محاضرة دلال ناجى فى المؤتمر 5 .
« اثر النكبة فى الشعر الفلسطينى » .

(156) رقم 153 .

(157) « السمات الثورية فى التراث الادبى العربى » . لصين مروة : المؤتمر 10 .

(158) رقم 153 .

(159) رقم 154 .

(160) « لوحة الشعر العربى الحديث » ابراهيم العريض : المؤتمر 3 .

تتدفقه ولا تحتاج اليه . شئ غريب عنها دخیل علیها منقطع الصلة بها وبأصولها وتراثها ، شئ صنعه غيرها ثم جاء منا من يقلده دون أن یتنبه ويهضمه ودون أن یصبح جزءا من احساسه واحساس أمته (161) والقضية فی الشعر — كما هو ملاحظ — ليست قضية الفاظ أو أخيلة أو معان أو أوزان بقدر ما هی انسجام المنهج النفسی والاحساس النفسی عند المجددين مع المنهج النفسی والاحساس النفسی للامة . وعلى الشاعر الاصل أن یعبر فی شعره عن كيان أمته المستقل وأن یبرز كل ما من شأنه أن یحدد شخصيتها بخصائصها الميزة من ذوق ومزاج وفكر .

(2) التأثير : فالشعر لا يمكن أن نعتبره شعرا مهما كانت درجة تجديده اذا كان « فاقدا للرعدة الابداعية المؤدية للدوار الخفيف اللذيذ » (162) بحيث یحرك فی نفس القارئ أو السامع من المشاعر والاحاسيس ما یعجز الكلام العادي عن اثارتة . (163)

الخاتمة

لقد حاولنا خلال هذا البحث وفي مرحلة أولى منه :

— أن نبز محتويات مؤتمرات أدباء العرب بشئ من التوبيخ حسب المواضيع الرئيسية التي أثيرت فيها (164) وبالإشارة الى أهم المصادر التي نجد فيها محاضرات الدارسين وتعليق المناقشين حتى يتسنى لمن يريد أن يقوم بدراسة أكثر اتساعا وشمولا أن یجد نقطة انطلاق فی عملیه .

— أن تكشف عن بعض المتناقضات السلبية التي تهدد هذا اللقاء الاخوی بین أدباء العرب شرقا وغربا فیتع تجاوزها بشئ من المرونة والتسامح والتفتح ویتمسك المؤتمرون فقط بما هو كفيل أن یدفع بعجلة الفكر العربی الى مزيد التقدم ولو كان ذلك علی حساب التضحية ببعض ما یراه كثير من الأدباء مبادئ وهو الى التعصب أقرب .

161) وما یزید فی « تلزیم مشكلة التعبير النفسی لدينا أن القوانين التقنية التي تتميز بها الثقافة المعاصرة ليست من صنعنا أو حتى من صياغتنا » ... من محاضرة خلدون الشیمة فی المؤتمر 8 : « فی حرية التعبير النفسی » .

162) « الأدب ومعرفة المسیر » لمی صدقی عبد القادر : المؤتمر 5 .

163) « واجبات الناقد فی خدمة القومية العربية » لرؤوف خوری : المؤتمر 3 .

164) فنكون بذلك قد فتحنا الباب لدراسة مؤتمرات أدباء العرب من حیث الأغراض والقضايا التي طرحت فیها : كقضية التراث ومشكل اللغة وموضوع أدب الاطفال الخ ...

وفي مرحلة ثانية حاولنا ان نبرز اهم الاتجاهات الادبية في العالم العربي كما ظهرت من خلال هذه المؤتمرات بدون ان نتخذ موقفا معينا من هذا الاتجاه أو ذاك بل تركنا المؤتمرين — من خلال كثير من المقتطفات التي استشهدنا بها — أن يحددوا موقفهم بأنفسهم . ولقد انضح لنا أن ما يمكن أن يفهم من أول وهلة أنه اختلاف في الاتجاهات عميق بين شقين من الأدباء لا يمكن معه تقاهم البتة ، هو أمر عرضي لا ينطبق إلا على عدد قليل من الأدباء المتطرفين الذين تدفعهم إلى تطرفهم ذاك مواقف ايدولوجية بحته هي أبعد ما تكون عن جوهر الأدب . أما بقية الأدباء في مؤتمرات أدباء العرب . وان اختلفوا — والاختلاف دليل على حرية الرأي — هم على اتفاق في أغلب ما طرح من قضايا النقد والأدب في هذه المؤتمرات .

وكما أفسد المتعصبون لايدولوجيا نهم السياسية بعض مؤتمرات ادباء العرب يبدو أن الجو السياسي الخيم على العالم العربي في سنة 1977 يهدد الثامن شمل الأدباء في مؤتمرهم الحادي عشر المؤمل انعقاده في الجزء الثاني من هذه السنة بطرابلس — ليبيا — على أن الأمل في انعقاده لم ينطفئ بعد اجتماع اللجنة التحضيرية بالقاهرة في شهر أفريل 1977 للنظر في أعداد هذا المؤتمر وان كانت اللجنة لم تنته إلى نتائج ايجابية في هذا الفرض بالذات .

جمعة شيخة

تونس في 25 أفريل 1977

مِنْ الْأَشْكَالِ الْأَدَبِيَّةِ الْقَدِيمَةِ :

الْحِكَايَةُ وَالْخَبَرَةُ

الحبيب الكاوي

مقدمة :

من الاشكال او الانواع الادبية القديمة الجديرة باهتمام المدارسين والباحثين : الحكاية من ناحية والخبر من ناحية اخرى . ولنا بالنسبة الى الحكاية مثال طريف ، يكاد يكون فريدا من نوعه ، وهو « حكاية ابي القاسم البغدادى » لمحمد بن احمد المطهر الازدى ، وقد عني بنشره لأول مرة المستشرق الالماني آدم ماتز (1) وخصه بمقال الاستاذ شارل بلا بدائرة المعارف الاسلامية (2) بعنوان « حكاية » ، كما كان تعرض له زكي مبارك فى كتابه « النشر العنى فى القرن الرابع هـ » (3) ، الا ان هذا الشكل الادبى الطريف لا يزال مغمورا مجهولا من طرف السواد الاعظم من اهل الادب فى عصرنا ولم يعن به الا ثلة قليلة من الباحثين تكاد تنحصر فيمن ذكرنا آنفا .

اما النوع الادبى الثانى ، اى الخبر ، فلنا فى شأنه مثال طريف ايضا ، وهو كتاب « نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة » لابي على المحسن بن على بن محمد ابن ابي الفهم التنوخى ، المعروف بالمحسن التنوخى (ت 384 هـ) (4)

ولئن وجهنا عنايتنا الى هذين الاثرين ، فلما يمتازان به من قيمة ادبية واجتماعية وحتى تاريخية ، ولما يوجد بينهما من وجه شبه من حيث الغرض

(1) ط . ميد لسبرغ ، 1902 ، فى 146 صفحة ، مع مقدمة بالالمانية (ص ص IXIX - V)
واعادت طبعه بالافسيت مكتبة المثنى ببغداد لصاحبها قاسم محمد الرجب .

(2) انظر مقال « حكاية » ، الطبعة الثانية ، III ، 379 - 384

(3) ط . دار الكتب المصرية ، بالقاهرة ، الطبعة الاولى : 1934/1352 .

(4) وهو فى 11 مجلدا ، ظهر منها ، بداية من سنة 1971/1391 ، 7 اجزاء ، تحقيق المحامى عبود الشايل ، بحدود ، العراق . - وكان المستشرق مرجليوث طبع الجزء الاول من هذا الكتاب بطبعة هندية بصر ، سنة 1971 ، فى 302 صفحة ، عن نسخة فى مكتبة باريس العمومية . كما نشر المجمع العلمى بدمشق ، الجزء الثامن ، سنة 1930/1384 ، بعنوان : « كتاب جامع التواريخ المسمى نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة » .

الاصلي وهو تصوير المجتمع في القرن الرابع هـ / العاشر م ، بالعراق وخاصة ببغداد ، ولئن اتحد كلاهما من حيث الغرض فقد يجد الدارس المحصن لهما بعض الفوارق الكامنة في المضمون والطريقة وحتى الاسلوب ، ولكي تحصل لنا عن ذلك فكرة دقيقة سنبدأ بالنظر في « حكاية ابي القاسم البغدادى » فنحاول ابراز ما تختص به دون الآثار الادبية الاخرى ثم ننقل الى كتاب « نشوار المحاضرة وإخبار المذاكرة » صارفين اهتمامنا بالخصوص السى التعريف بغرضه ومضمونه - بعد مؤلفه - ثم قيمته التصويرية الاجتماعية والتاريخية فضلا عن الطابع الادبى الطريف الذى يلتقى فيه مع « الحكاية » .

« حكاية ابي القاسم البغدادى »

(أ) المؤلف : لا نعرف عن هذا المؤلف الشيء الكثير ، وغاية ما وجدنا عنه فيما يتعلق بحياته ، ما ذكره آدم مائر في المقدمة الالمانية التى صدر بها طبعته لهذه الحكاية حيث عرفه بأنه (5) ابو المطهر الازدى محمد بن احمد ، وقليلًا ما ورد ذكره فى المجموعة الادبية او كتب التراجم ، والظاهر انه ولد فى الربع الاخير من القرن الثالث وعاش فى صميم القرن الرابع هـ فقد كان فى سنة 918/306 من الفتيان الماجنين بدليل قوله : « ولهمدى بهذا الحديث سنة 306 وقد احصيت انا وجماعة بالكرخ اربعمائة وستين جارية فى الجانبين وعشر حرائر وخمسة وسبعين من الصبيان البدور يجمعون من الحسن والحنق والظرف ما يفوت حدود الوصف ، هذا سوى ما كنا لا نظفر بهم ولا نصل اليهم بعزمهم وحرصهم ورقبائهم وسوى ما كنا نسمعه ممن لا يتظاهر بالفناء والطرب الا اذا نشط فى وقت او نمل فى حال وخلع العذار فى هوى قد خالفه واضناه ... الخ . » ويتحدث المؤلف فى موضع آخر من كتاب (6) عن مجلس أنس قضاء مع ابن الحجاج (7) وأبى محمد اليعقوبى

(5) وعنه أخذ زكى مبارك عناصر ترجمته : انظر : « النشر العنى فى القرن الرابع » ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، 1352/1934 ، 1 ، 338 - 351 .

(6) انظر ص : 88 .

(7) عن ابن الحجاج وهو من فعول شعراء القرن الرابع هـ . / العاشر م . انظر خاصة : الضاللى : « يتيمة الدهر » ، ط . القاهرة (م . م . عبد الحميد) 3 ، 31 - 104 ، 113 - ابن خلكان : « وفيات » ، ط . القاهرة ، 1367/1948 - الطبعة الاولى ، 1 ، 426 - 428 (ترجمة رقم 184 . - دائرة المعارف الاسلامية ، 2 ، 404 ، مقال « ابن الحجاج لمخلوث . - الاسطرلابى : « مقتطفات من ديوان ابن الحجاج » (اطروحة مرقونة باللغة الفرنسية ، رقم 8 ب مكتبة معهد الدراسات الاسلامية ، بياريس . الخ ، ،

الى سنة 1001/391 ، ونالهم الى سنة 995/385 ، فحكاية ابي القاسم
وابي الحسن بن سكرة (8) ، وهم من اعيان القرن الرابع هـ . عاش اولهم
البغدادى وقعت بلا ريب فى أواسط القرن الرابع هـ . (9)

(ب) **موضوع الكتاب :** لقد اجمع كل من تعرض بالدرس لمضمون الكتاب
على طرافته باعتباره فريداً من نوعه فى الأدب العربى ، قديمه وحديثه ، اذ
هو بوجه عام عبارة عن « ملفات » عبر عنها مؤلف الكتاب نفسه بقوله : « أما
الذى اختاره من الأدب فالخطاب البدوى والشعر القديم العربى ثم الشوارد
التي أفتترعتها خواطر المتأخرين من اعلام الادباء والنوادر التي آخترعتها أقراح
المحدثين من اعيان الشعراء هذا الذى أحصله من ادب غيرى واقتنيه واتحلى
به وادعيه وارويه من ملح ما تنفسوا به وتنافسوا فيه ، ويصلق شاهدى عليه
أشعار لنفسى دونتها ورسائل سيرتها ومقامات حضرتها .

وبمضى المؤلف معرفاً فحوى الحكاية بقوله : « ثم ان هذه حكاية عن رجل
بغدادى كنت أعاشره برهة من الدهر ، فينفق منه الفاظ مستحسنة ومستخشنة
وعبارات اهل بلده مستفصحة ومستفصحة ، فاثبتتها خاطرى لتكون كالتذكرة
فى معرفة اخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم وكالانموذج المأخوذ عن
عاداتهم وكانها قد نظمتهم فى صورة واحدة ، يقع تحتها نوعهم وتشتبك فيها
اشخاص ذلك النوع على احد واحد . بحيث لا يختلفون قية الا باختلاف
المراتب وتفاوت المنازل . » (10)

وواضح من خلال ما اورده ابو مطهر الازدى نفسه عن مضمون « حكايته »
أن غرضه منها تصوير أخلاق البغداديين فى عصره تصويراً واقعياً حياً من
خلال ما آتصف به بطله ابو القاسم البغدادى من مساوىء وخلال ومتناقضات
هى الميزة الأساسية لطبعه تبرز من خلال مواقفه واقواله واحواله .

ومما يلفت الانتباه ان المؤلف انتهج فى كتابه طريقة المحاكاة بمعنى نقل
الاشياء كما هى على علاقتها وتقليد ما هو جار سائر فى عصره والمجتمع الذى
عاش فيه وعرفه كتقليد الالفاظ مهما كانت قبيحة مستهجنة او مليحة

(8) عن ابن سكرة : انظر خاصة : « البيتية » ، 3 - 30 ، 125 - ابن خلكان : **وليات**
، 40 (ترجمة رقم 638) . الخ .،،

(9) انظر : زكى مبارك : « النثر الفنى فى القرن الرابع » ، 1 ، 338 .

(10) انظر « حكاية ابي القاسم البغدادى » ، ط . آدم مائز ، ميدلبرغ ، 1902 ، المقدمة ،
ص 1 .

مستظرفة ، واللهجات والاقوال والمواقف التي عرف بها البغداديون خصوصاً ،
مجسمة في صفات بطله .

وظاهرة التقليد هذه ابرزها ابو مطهر الازدي في مقدمة كتابه بقوله ،
مشيرا الى تأثره فيها بالجاحظ (11) . ولعلني صرت في ذلك كما قال ابو
عثمان الجاحظ في فصل من كلامه « وانا مع هذا نجد الحاكية من الناس يحكي
الفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يفادر من ذلك شيئا ، وكذلك تكون
حكايته للمعربي والعراساني والاهواري والسندي والزنجي نعم حتى تجله
كانه منهم . »

ويستطرد المؤلف في هذا المعنى قائلا (12) « فاما اذا حكي كلام الفأفأ ،
فكأنه قد جمع كل طرفة في كل فأفأ في الارض في لسان واحد كما انك تجده
يحكي الاعمى بصورة ينشئها بوجهه وعينيه واعضائه لا تكاد تجد من الف اعمى
واحدا يجمع ذلك ، فكأن هذا الحاكى قد جمع ما هو مفترق فيهم جميع طرف
حكايات العميان في اعمى واحد ، ولقد كان فلان يقف بباب الكرخ بحضرة
المكاريين فينهق فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب الا ينهق وقد
تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا ينبعث له ولا يتحرك كحركته لصوت هذا
الحاكى وكأنه قد جمع جميع النغم التي تناسب نهيق الحمار فجعلها نهيق حمار
واحد فارتاحت لسماع ذلك نفوس جميع الحمير ، ولذلك زعمت الاوائل ان
الانسان انما قيل له العالم الصغير سليل العالم الكبير ، لانه يصور بيله كل
صورة ويحكي بفمه كل صوت ولانه ياكل الحب كما تاكل الطيور ، ولان فيه
اشكالا من جميع اجناس الحيوان . »

ويتضح مما سبق ان المؤلف متأثر بالجاحظ في اسلوبه وطريقته وانه
اراد تصوير بنى عصره من البغداديين من خلال رجل واحد هو تعبيره - اذ
فيه تتجسم صفاتهم ومن خلال اقواله ومواقفه تبرز اقوالهم ومواقفهم . (13)

وقد عرف ابو مطهر الازدي « بطله » هذا بقوله : « كان هذا الرجل المحلى
يعرف بابي القاسم احمد بن علي التميمي البغدادي شيخا بلحية بيضاء تلمع
في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج
اخضر تبصان كأنهما تدوران على رثبق ، عيارا نمارا ، زعاقا شهاقا ، طفيليا

(11) نفس المرجع ، ص 1 .

(12) نفس المرجع ، ص 1 - 2 .

(13) نفس المصدر ، ص 3 - 10 .

بأبلياً ، ادبياً عجيباً ، رصافاً قصافاً مداحاً قداحاً « ظريفاً سخيلاً ،
نبيهاً سقيها ، قريباً بعيداً ، ... صديقاً زنديقاً ، ناسكاً فاتكاً ... »

ويتجلى من هذه الأسطر الأخيرة أن هذا الرجل قد جمع المحاسن والمساوئ
في آن واحد وهو بذلك ، في نظر صاحب الكتاب ، صورة للبغداديين كما عرفهم
ولنسبح إلى أبي مطهر الأزدى يعرف بطله :

« ... عاشر المقامرين والنباذين وتخلق بأخلاق الخانيث والقراديين
ودرس علم الزواقين والمشعبذين » :

| | |
|--------------------|----------------------|
| شيخ بنار جهنم | قبل المات قد اصطلى |
| تلقاه شهماً فارها | عند الفسوق محصلاً |
| متفقهـا متكلمـا | متبصراً متاملاً |
| أما أماً في الخسا | رة أو نبياً مرسلاً |
| وإذا لهجت بعدله | وسبيله أن يعدلاً |
| وطمعت في أن تائف | الشيخ السخيف وتغجلاً |
| خاطبت شيخاً أبهـا | مثل الحمار مفجلاً |
| يدعى إلى ترك الفسو | ق فيستعيد من البـلا |

وينتهي المؤلف الحديث عن أوصاف أبي القاسم لينتقل إلى إبراز أفعاله
وعجائبه ومغامراته قائلاً (14) . « هذه بعض أوصاف الشيخ فأسمع الآن إلى
أخباره وما نجلوه من طيب إبرازه تستمع شرح قصة خضت منها في فنون غريبة
الألوان وحديثاً كالدر الفت منه بين نظم الياقوت والمرجان . »

ثم يصوره لنا وقد دخل على قوم في مجلس لهم فيتكلف الوقار والخشوع
والتأدب وينتصب بينهم واعظاً إلى أن يتفطن الحاضرون إلى حقيقته فيفتضح
أمره بين الجماعة ، و « كان من عاداته أن يدخل دار بعض الأكابر متماوتاً
متسمتاً في نسك الأبرار عليه طيلسان قد أسبل طرفه على جبينه وغطى شعر
وجهه فإذا رأى مجلساً مشهوداً بأعيان الناس أخذ يهمس بتلاوة القرآن ثم
يسلم من خلالها على القوم بترحيم ونعمة فيها شجى ويقبل على صاحب الدار
ويقول : حيى الله ذا الوجه بالسلام وحباه بالأكرام ، وجلس متخافتاً بقرائة
ساعة مديدة ثم يجهر يسيراً من نجواه بقوله تعالى : « رجال لا تلهيهم تجارة

(14) انظر نفس المرجع ، ص 4 - 5 .

ولا بيع عن ذكر الله واقام الصلاة وايتاء الزكاة يخافون يوما تنقلب فيه القلوب
والابصار ليجزيهم الله احسن ما عملوا ويزيدهم من فضله والله يرزق من
يشاء بغير حساب (15) .

ولا يزال يتصنع ويتخشع الي ان يلحظ واحدا من القوم متبسما فيقول
حينئذ بذلك الخشوع والاستكانة والخضوع بعد اسبال الدموع وتصاعد
الانفاس من الضلوع يا قاسى القلب اكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح ،
لا حول ولا قوة الا بالله انت في لهو وطرب واهل بيت نبيك في قتل وحراب
ثم يستعبر ويقول :

لعن الله من يعادى عليا ... وحسينا من سوقة وامام
ويمسح عينيه من البكاء ويتنفس الصعداء ويقول :

انا ابرا من كل من اضمن القصد ... وبعده الوصى يوم القدير
انا مولى محمد وعلى والامامين شبر وشبير (16)

« ينشدنا انشادا يشجى الحاضرين ويطرب السامعين ويبقى على هذه
الحال من ناموسه الي ان يتفطن له جلد من القوم فيقول : « يا ابا القاسم
لا بأس ، ما في القوم الا من يشرب ويتيك » . فاذا سمعها تبسم . ويقول : حقا
بالله كشاخنة صفاعية اولاد القناء او الحشاي اتباع الشواء والقلايا عبيد القدح
والرطلية اخوان البزر ما ورد والقلية كلهم كما هم نعم ، ثم ينطلق من جلسته
ويحل من عقد حبوته وينحى طرف طيلسانه عن حبهته ويستوى في جلسته
ويقول صباحا صالحا لا رديا ولا فاضحا وينظر الي احد الحاضرين ثم يقبل
على صاحب المجلس ويقول : يا سيدنا من هذا ، ما اسمه ، امتعنى الله
بفقده »

وهكذا يمضى ابو مطهر الازدى فى تصوير بطل الحكاية ابي القاسم
البغدادي فى مواقف شتى يقفها بهذا المجلس ، مصورا فى نفس الوقت
وتفاعله معهم اذ ان صاحبنا - بطل الحكاية - يجب الولايم « يحضر مواعدها
ويخبط ثرائدها اهله ويرتفع فى اطاييها ويمعن فى غرائبها ولا يقصد من الالوان
الا احسنها صنعة والذهبا مضغة واغلاها سعرا فى السوق واسلسها فى

(15) السورة 24 ، الآية 37 .

(16) انظر بقية الايات ص 5 - 6 من « الحكاية » .

الحلوق طبعه بحمد الله طبع الديك يأكل ويشرب وينيك تسافر
يده على الخوان ويسفر وجهه بين أختلاف الألوان ... » (17)

وهكذا يتفنن المؤلف في وصف هذا الشيخ الذى يدخل البيوتات ويحضر
المجالس ويستغل الفرص المتاحة له ليأكل ويشرب متظاهرا بما ليس فيه
فيقضى بين القوم كامل يومه « ثم يتم فى النوم فيسمع بالفداة اول ما يسمع
صياحه ويقول اصبحنا واصبح الملك لله مرحبا بالنهار الجديد والكتاب
الشهيد اكتب باسم الله الرحمان الرحيم ، يقول ابو القاسم على بن محمد
التميمي البغدادي اشهد ان لا اله الا الله وحده لا شريك له وان محمدا عبده
ورسوله ، ربنا آمنا بما انزلت (الاية) (18) فيتبسّم من الجماعة واحد
فيقول ويحك اكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح عليه السلام وعلى
آبائه الطاهرين السلام :

« لعن الله من يعادى عليا وحسينا من سوقه وامام »

وينشد الابيات على المنسوق فى اول الرسالة والناموس الموصوف فيها ثم
يقوم ويلبس الطيلسان على هيئته الاولى ويقول السلام عليكم (19)
ويختتم المؤلف حكايته بقوله :

« هذه حكاية ابي القاسم البغدادي التميمي واحواله التي توضح لك انه
كان غرة الزمان وعديل الشيطان ومجمع المحاسن والمقابع متجاوزا الغاية
والحد متكاملا فى الهزل والجد موفورا من الاخلاق والنفاق متخلقا منها
بأخلاق أهل العراق ... »

ومن خلال ما أوردنا يبدو ابو القاسم البغدادي بمثابة المكدي الذى نجد
نظيره فى مقامات بديع الزمان الهمذاني ، مجسما فى شخص ابي الفتح
الاسكندري ، يحضر المجالس متظاهرا بما ليس فيه متدخلا بما عنده من
ادب وشعر و « ثقافة اجتماعية وادبية تتراوح بين العمق والضحالة ويبدو
- على كل - قادرا على استهواء اهل المجلس الذى اقتحمه - فى غير تردد
ولا خجل - بما يتفوه به تارة من احاديث وعظية مركزة على اقتباسات يحسن
اختيارها وهي آيات قصيرة مطابقة للمقام ، او بما يتشلق به من الفاظ عامية

(17) انظر ص 11 من « الحكاية » .

(18) السورة 3 - الآية 48 .

(19) انظر ص 145 من الحكاية .

طاغية على أسلوبه ، مفردات خشنة قبيحة ، لا تكون محل استفظاع او استكراه من قبل الحاضرون من الاعيان ...

وقد يظهر ابو القاسم - من خلال اقواله ومواقفه تارة حاد الذكاء وموقد الذهن ، وطورا ساذجا سخييا ، وكثيرا ما يبدو شبيها بالمكدى الذى عرفناه فى مقامات البديع او على الاخرى فى البعض منها ، حيث يميل الى تسلية سامعيه بشتى الوسائل الممكنة ومنها بالخصوص استعمال العبارات النابضة ، فى غير ورع ولا احتشام ، سالكا سبيل النقد اللاذع لسلوكهم واحوالهم فى آن واحد ، وهكذا يقضى معهم كامل اليوم قبل ان ينتقل الجمع الى الاكل والشرب والطرب ثم يقبل الليل فيستسلمون الى النوم حتى الصباح ، ولا يفيقون الا عند سماع صوت المؤذن يناديهم الى الصلاة ، وعندئذ ينهض ابو القاسم ويأخذ فى تقرير القوم وتوبيخهم ويخطب فيهم منددا بالحادهم وكفرهم ، داعيا اياهم الى التوبة وطلب المغفرة .

طريقة المؤلف واسلوبه :

ما يجدر ذكره فى هذا الشأن ان ابا المطهر الازدى اراد قبل كل شيء ان يصور اصنافا من معاصريه ، ومن البغداديين خصوصا ، وان ينقد عيوبهم من خلال بطله ، ثم كانا به - من الناحية الادبية والانشائية الصرفة - اراد ان يصنف كتاب ادب جمع فيه - كما قال - نبذا من الملح الادبية « والطرف البدوية والاشعار القديمة الى جانب الشوارد التى « أفترعتها خواطر المتأخرين من اعلام الادباء والنوادر التى اخترعتها اقراح المحدثين من اعيان الشعراء » ... فضلا عن اشعار لنفسه ورسائل سيرها ، ومقامات حضرها ، وذلك كله لاختصاص محور كتابه وهو الحكاية عن « رجل بغدادى كان يعاشره ... » كما رأينا (20)

وبذلك يعتبر الكتاب كتاب ادب طريفا ، يهدف فيه صاحبه الى التصوير الاجتماعى والنقد ، ملتزما طريق النقل والمحاكاة اى الكشف بأمانة عما كان يجرى فى بيئته وعصره من سلوك ومواقف وسير غريبة فى بعض المجالس التى يرتادها الاعيان ، وقد يكون قصد - بفضل ما توخاه من اسلوب شعبي فكه - قد جمع بين حب الافادة والتسلية ، على غرار ما فعله الجاحظ قبله ،

(20) انظر مقدمة الكتاب - الجزء الاول - ص 1 .

على ان حكاية ابي القاسم البغدادى « تتميز عن مؤلفات ابي عثمان بطابعها الطريف النادر فى نوعه ، وهى - فى أسلوبها - قريبة من المقامة ، رغم اختلافها عنها مضمونا وشكلا .

وقد ابرز الاستاذ شارل بلا (21) وجه الشبه والاختلاف بين هذه وتلك فى المقال الذى خصصه للحكاية وخاصة « حكاية ابي القاسم » مبينا ان الحكاية تختلف عن المقامة من حيث الطريقة الفنية التى سلكها صاحبها فى تصنيفها .

ولئن كانت المقامات من صنع خيال مؤلفها فان « حكاية » الازدى تصوير واقعى حى لعادات البغداديين وتقاليدهم .

الاسلوب :

لقد نزع مؤلف « الحكاية » الى استعمال الفاظ غير عربية صحيحة واخرى غير قاموسية مثل : لفظة « ايش » (22) - والفاظ غير صحيحة كقوله : « اشر من طين » عوض « شر من طين » وذلك فى الفقرة : « اشر من طين السماكين واشق من ريح الدباغين » هذا فضلا عن عدد كبير من الالفاظ الفاحشة اوردها على لسان « بطله » كقوله :

« طبعه بحمد الله طبع الديك ياكل ويشرب وينيك » (23)
او بعض الالفاظ العامية من نوع : « كان الموائد التى يعيها والثراند التى يدينها (24) .

وجه الشبه بأسلوب المقامات باد فى قوله : (25)
« تسافر يده على الخوان ويسفر وجهه بين آخلاف الالوان يفشى عليا لقدره ومعاوية لقدره ، مع الذئب يعيش ومع الراعى يستغيث »

وقد نزع المؤلف - فى اطار الناحية الفنية للحكاية - الى تصوير الحركة الشعبية فى عصره ، فى اسلوب فكه خفيف ، يغلب عليه المزمح والتظاهر بالجد ، وكذلك حركة الزندقة كما يجسمها « بطله » من خلال هذه الاقوال : (26)

(21) انظر دائرة المعارف الاسلامية - الطبعة الجديدة ، 3 ، 379 - 384 .

(22) ص 8 - (23) ص 11 -

(23) ص 11 .

(24) ص ، 101 .

(25) ص ، 11 .

(26) انظر ص 145 من الحكاية .

« ويقول ابو القاسم على بن محمد التميمي البغدادي : اشهد ان لا اله الا الله وحده لا شريك له وان محمدا عبده ورسوله ، ربنا آمنا بما انزلت » (27)،
 الا الله وحده لا شريك له وان محمدا عبده ورسوله ، ربنا آمنا بما انزلت » (27)
 الى شتى الوان اللهو والعبث ... !

وبذلك يذكرنا بأبي الفتح الاسكندري الذي ينتقل متلونا كالحرباء من مظهر الورع والخشوع الى مظهر الفسق والوقوع في السخف ، على ان وجه الشبه يبرز جليا بين الحكاية في « وصف الثقليل » الذي تفنن فيه ابو مظهر الازدي (28) وما جاء في نفس الغرض بالمقامة الدينارية مثلا . (28 مكرر)

ومهما يكن وجه الشبه بين الحكاية والمقامة فالاولى تختلف عن الثانية من حيث الشكل والمضمون وما من شك - كما ذهب الى ذلك الاستاذ شارل بلا - في مقاله « حكاية » الوارد بالطبعة الثانية من دائرة المعارف الاسلامية ، كما سبق ان اشرنا اليه - في ان الحكاية تشكل فنا ادبيا طريفا يكاد يكون فريدا من نوعه فيما ظهر من فنون الادب واغراضه .

« نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة »

مؤلفه : حياته ومؤلفاته

هو القاضي ابو علي المحسن بن علي التنوخي (29) ووالده القاضي ابو القاسم علي بن المحسن ، وهي اسماء لامعة في عالم الادب والشعر والقضاء ، ولد ابو علي المحسن التنوخي سنة 9/327 - 839 بالبصرة ، في بيت فقه وعلم فنشأ منذ طفولته محبا للدرس ، وسمع من بعض الاعلام في عصره مثل ابي بكر الصولي ، وهو حدث ، وكان اول سماعه الحديث وهو في السابعة من عمره ، وكان ابوه صديقا للوزير ابي محمد المهلبى وزير معز الدولة البويهى الذى كان اول من دخل بغداد من امراء الدولة البويهية سنة 6/334 - 945 وانتصب بها ، مهيدا السبيل لقيام هذه الدولة بالعراق قرنا ونيفا من الزمن(29 مكرر) . كما سمع ابو علي المحسن من ثله من الفقهاء مثل القاضي احمد بن سيار قاضى الاهواز ،

(27) السورة 3 - الآية 46 .

(28) راجع الصفحة 120 من الحكاية .

(29) انظر لمقالات البديع ، ط ، اسطبول ، 79 - 80 .

(28م) انظر خاصة : ابن خلكان : « وفيات الاعيان » ، ط م . م . عبد الحميد ، 3 ، 301 .

(29م) من سنة 946/334 الى سنة 56/447 1055 .

وقد اتصل ، مثل ابيه ، بالوزير المهلبى الذى قلده القضاء ببغداد سنة 1/349 - 960 ، وفيها استقر التنوخى ، حيث شملته عناية الوزير ورعايته واصبح من ملازمى مجلسه ، وقد اشتملت بعض القصص الواردة فى كتابه « نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة » فى شأن مجالس الوزير المهلبى ، على حوادث نص التنوخى على وقوعها فى السنة 350 هـ والسنة 351 هـ .

مبارحته ببغداد :

والظاهر ان المحسن التنوخى بارح بغداد ما بين سنة 355 و 360/961 و 970 ويتضح هذا من فقرة وردت فى مقدمة الجزء الاول من النشوار حيث قال : « واتفق اننى حضرت بمدينة السلام سنة 360 هـ بعد غيبتى عنها سنين فوجدتها محيلة ممن كانت به عامرة ... » وان ذلك هو الذى دفعه انى تأليف كتابه « كتابه » النشوار ، حيث بدأ به سنة 360 هـ وانها سنة 380 هـ . وبعد ان بارح بغداد ، رجع اليها واستقر بها منذ سنة 360/970(30). وفيها اتصل بكبار الشعراء مثل ابن الحجاج والاعيان من امراء الدولة البويهية ورجالها وكانت صلته بعضد الدولة البويهى (31) خصوصا متينة اذ كان يرافقه فى اسفاره ويلزمه فى مجالسه ، وبعد وفاة الامير البويهى عضد الدولة سنة 372/982 لا نعلم الكثير عما اصبحت عليه حياة التنوخى ، لكن يبدو انه لم يتقلد عملا من اعمال السلطان وانه قصر وقته على اتمام كتابه النشوار الذى بدأه سنة 360/970 وعلى تأليف كتابه « الفرج بعد الشدة » الذى بدأه سنة 373/983 ، وقد استخلص اكثر اخباره من « النشوار » .

اخلاقه وآراؤه : كان المحسن التنوخى ذكيا كريم النفس ، منتشيا الى مذهب ابي حنيفة متمسكا فى نفس الوقت بالاعتزال مدافعا عنه . وكان مناوئا للحنابلة ، وقد اثنى على المعتزلة وندد بالحنابلة فى العديد من القصص التى اوردها فى « النشوار » ، وقد اتهمه ابن الاثير فى كتابه « الكامل فى التاريخ » (32) بانه كان شديد التعصب على الشافعى ، هذا وكان التنوخى يؤمن بالتنجيم والعيافة والزجر وغيرها

وفى « النشوار » قصص عديدة عن القضاة واخبارهم وكانت بينه وبينهم بعض المناقشة كما يتضح ذلك من خلال كتابه .

(30) انظر : الزركلى : الاعلام ، 7 ، 357 .

(31) عن عضد الدولة انظر بالخصوص : التعالى « البيتية » ، 2 ، 216 - 218

— مقال « بديهيون » و « عضد الدولة » دائرة المعارف الاسلامية .

(32) الجزء ، 8 ، 307 - 308 ، والجزء ، 9 ، 15 .

مؤلفاته : للتونخي مؤلفات في الشعر والنثر وقد قال عنه ابو نصر سهل بن المرزبان (33) . « انه رأى له ديوان شعر في بغداد ، وان حجمه كان اكبر من حجم ديوان ابي القاسم والده ، وان بعض العوائق حالت بينه وبين تحصيله فاشتد اسفه عليه ، ونحن نشارك ابا نصر في اسفه ، فان ديوان التونخي معتبر في جملة الدواوين الضائعة .

اما مؤلفاته النثرية فهي معروفة لدينا بفضل عناية المحققين والناشرين لها ، ومنها :

(أ) « **نشوار المعاصرة واخبار المذاكرة** » الذي الفه في عشرين سنة في احد عشر مجلدا (34)

(ب) « **الفرج بعد الشدة** » ، الذي الفه بعد كتاب النشوار . (35)

(ج) « **الاستجداد من فعلات الاجواد** » (36)

وللتونخي مجموعة اقوال في الحكمة سماها : « عنوان الحكمة والبيان » ، ذكر ذلك المستشرق « مرجوليوت » في مقدمة الترجمة الانجليزية للجزء الاول من النشوار ، وقد اسفلنا الحديث عن ذلك في مقدمة هذا المقال .

وفاته : توفي المحسن التونخي سنة 994/384 - 93 عن 57 سنة . وخلف ابنا واحدا وهو ابو القاسم علي بن المحسن ، خلفه صبيا في الرابعة عشرة .

كتاب : « نشوار المعاصرة واخبار المذاكرة » :

ان الشكل الادبي الثاني الذي نتناوله في هذا المقال هو الخبر ، الذي يكتسى صبغة ادبية واجتماعية وتاريخية اذ هو عبارة عن نادرة قصيرة في اغلب الاحيان وقد تطول احيانا وتتناول ما كان يدور في عصر المؤلف من احداث

(33) ادب اصبهاني ، كمر الرحلة الى بغداد في طلب الكتب ، واستوطن نيسابور وكان معاصرا للشمالي صاحب « اليتية » ، توفي سنة 1029/420 - 1030 (الاعلام ، 3 ، 210)

(34) انظر اعلاه (مقدمة المقال) .

السيوطي : « **بقية الوعاة** » ، الطبعة الاولى ، القاهرة ، 1326 ، ص 374 ، ابن الجوزي :

« **المنتظم** » 7 ، 113 - 118 ، « **حائرة المعارف الإسلامية** » : مقال « عضد الدولة » 1 ،

145 - 146 (الطبعة الاولى) - وكذلك الطبعة الثانية منها : مقال « عضد الدولة » 1 ،

217 - 219 .

(35) الطبعة الاولى لهذا الكتاب : القاهرة ، 1375/1955 جزآن في مجلد واحد .

(36) ط . بدمشق ، تحقيق محمد كرد علي .

تتعلق بحياة اعيان العصر خصوصا ، من خلفاء وامراء ووزراء وقضاة وكتاب وادباء .

وقد ألفه صاحبه في عشرين سنة (اولها سنة 336/947/948) في احد عشر مجلدا ، واشترط « ان لا يضمه شيئا نقله من كتاب » .

وقد قال عن الاخبار التي اوردها فيه ما يؤيد ذلك حيث جاء في مقدمة الجزء الاول منه ما يلي (37) :

« هذه الاخبار جنس لم يسبق الى كتبه وانا انما تلقتها من الافواه دون الاوراق »

قد نشر المستشرق « مرجليوت » اول مجلد منه سنة 1921 عن نسخة في مكتبة باريس العمومية وبذل البحانة الشهير احمد تيمور جهده في تفسير ما ورد فيه من الغريب ونشر ثمرات افكاره في المجلدين الثاني والثالث من مجلة النجم العلمي العربي في دمشق واخبر انه يملك عنده نسخة من الجزء الثاني ، ويضيف المستشرق مرجوليوت ان صديقه كرنكو نبهه الى وجود مخطوط المتحف البريطاني رقمه (9586 شرقى) ، ونشر الكتاب بعنوان « جامع التواريخ المسمى بكتاب نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة » ، كما اسلفنا في مقدمة هذا المقال (38) وهو من امثل ما ألفه الاخباريون في التاريخ والتراجم والاجتماع الاسلامي وربما كان هذا المصنف نسيج وحده في موضوعه وهذا من الاسباب التي ادتنا الى العناية به ودرسه . فهو لم يسرد وقائع التاريخ واخبار رجاله كما سرده غيره وانما هو املئ من خاطره اخبار الذين عرفهم في حياته من طبقة الوزراء والقضاة وكبار الكتاب والعمال الذين هم صفوة رجال الدولة العباسية في القرن الرابع هـ . علاوة عن اعلام الدولة البويهية من امراء ووزراء وكتاب .

وقد تعرض زكي مبارك (39) الى ما ذهب اليه مرجوليوت بخصوص لفظة نشوار قائلا : « والنشوار كلمة فارسية اصلها « نشخوار » ومعناها جرة الحيوانات المجتررة وقد استعملها التنوخى بمعنى الحديث « طيب النشوار والادب » « حسن النشوار رواية الاخبار »

(37) انظر ط . عيود الشالبي ، يعمدون ، العراق 1391/1971 (المقدمة) .

(38) انظر ص ص 3 - 8 من الكتاب (ط . دمشق 1348/1930)

(39) انظر « النشر الفني » 1 ، 315 .

قيمة الكتاب : ان مقدمة « النشوار » تدل على فحواه واهميته ، ويحدثنا المؤلف انه اتصل بكثير من الناس ممن عرفوا احاديث الملل واخبار الممالك والدول ووقفوا على محاسن الامم مصائبهم وفضائلهم ومثالبهم ، وسمعوا اخبار الملوك والكتاب والوزراء والسادة والبخلاء وذوى الكبر والخيلاء والاشراف والظرفاء ، والمحادثين والندماء ، والسفهاء والخلصاء ، والمحدثين والفقهاء ، والفلاسفة والحكماء ، واهل الآراء والاهواء والمتأدبين والادباء ، والمترسلين والفصحاء والرجاز والخطباء ، والعروضيين والشعراء ، والنسابين والرواة ، واللغويين والنحاة والشهود والقضاة ، والامناء والولاة ، والمتصرفين والكفاة والفرسان والامجاد والشجعان والانجاد ، والجند والقواد واصحاب القنص والاصطياد ، والجواسيس والمتخبرين والسعاة والغمازين ، والوراقين والمعلمين والحساب والمحربين ، والعمال واصحاب الدواوين والاكرة والفلاحين والمتكلمين على الطرق والواعظين والقصاص ، واهل الصوامع والخلوات والنسائك والصالحين والعباد والمتبليين ، والصوفية والمتواجدين والائمة والمؤذنين ، والقراء والمحدثين .

ولا ينسى المؤلف اصحاب العاهات : « اهل النقص والمقصرين والاغبياء والمتخلفين ، والشنطار والمتقين واصحاب العصبية والسكاكين ، وقطاع الطرق والتلصصين واهل الخسارة والعيارين . »

كما يتعرض لاصناف اخرى من المجتمع ، غرضه ان يكون جمع فاعوى ، فيذكر في نفس السياق اصنافا اجتماعية اخرى مثل « لعب الرد والشطرنجيين ، والملاح والمتطايين ، واهل النادرة والمضحكين ، والطفيلية والمستطرحين ، والاكلة والمؤاكلين والشراب والمعاقرين ، والمغنيات والمغنيين والرقاصين والمخنثين ، واهل الفزل والمتخالعين ، والبله والمفغلين ، والمفكرين والموسوسين ، والملحدة والمتنبئين ، والاطباء والمنجمين والكحالين والفصادين ، والاسية والمجربين ، والشحاذين والمحتدين ، والمجدودين والمحدودين ، والسعاة والمسافرين ، والمشاة والمتفرجين ، والسياح والغواصين ، وسلاك البحار والمفازات ، واهل المهن والصناعات والمياسير والفقراء والتجار والاغبياء ...

ولا يغفل المؤلف عن العنصر النسائي منتقلا من الحديث عن « الفواضل من النساء وحرائرهن » الى « الاماء » ثم يتحول الى « خواص الاحجار والحيوانات ، والادوية والعلاجات والاحاديث المفردات » ويختم « بطريف المتامات وشريف الحكايات وغير ذلك من ضروب احاديث اهل الخير والشر

والنفع والضرب وسكان المدر والوبر والبسو والحضر ، شرقا وغربا ، بعدا وقربا ، (40)

ويتضح مما سبق ان المحسن التنوخي اراد وضع كتاب هو عبارة عن موسوعة من الاخبار التاريخية ذات الصبغة الادبية والتاريخية الطريفة ، ومما يجدر ذكره ان كل هذه الاخبار لم ينقلها من كتاب وانما اخذها سماعا من مشائخ عصره او عاشها بنفسه فأوردها كما كانت بدون تحليل او شرح او زيادة او طرح وقد اكد ذلك بقوله متحدثا عن طريقة تصنيف كتابه :

« وكان القوم الذين استكثرت منهم واخذت ذلك عنهم يحكونه في اثناء مذاكرتهم وفي عرض مجاراتهم ، نفيا للمساكنة واجترارا للمثافنة (41) وصلة للمجالسة وفتحاً للمؤانسة وسيرا لاحاديث الدنيا ، ماضيا وباقيا ، وتواصفا لسير اهلها وما جرى فيها ، وتمشلا بين ما شهدوه منها وسمعوه عنها وعانوه من تقبلها ، وقاسوه من تصرفها واخبروا به من عجايبها ... فاحفظ عليهم ذلك في الحال ... واستفيده في احوال ، الخ ... »

ويظهر من هذه الفقرات ان المؤلف كان فضوليا مجبا للاطلاع ، يذكرنا في هذا المقام بالجاحظ علاوة عما يتصف به من قوة الحس ودقة الملاحظة ، وهو شبيه بأبي عثمان في تعقبه الادباء والشعراء والوزراء ومن عداهم من مختلف الطبقات ، ويعي كل ما يسمع ويقيّد كل ما يقع له من الاخبار والاشعار والمعاورات والمحدثات حتى استطاع ان يكون نسيج وحده في هذا النوع من التأليف .

نقده واسلوبه : وان من يطالع فصول كتابه يتبين ان المحسن التنوخي خصب في لغته وأنشائه وان من يطالع مقدمة الكتاب ويتمن في تأليفها يلاحظ نزعة المؤلف الى السجع واستعمال المرادفات اللغوية .

ومن حيث نقده ، يبدو انه ليس من المؤلفين الذين يفردون المتقدمين بالاجادة والابداع ، او يظنون انه لا جديد تحت الشمس ، وان المتقدم لم يترك شيئا للمتأخر ، ولكنه يؤكد ان من بين معاصريه من تفوق على الماضين ويقول في هذا الشأن :

(40) انظر مقدمة الجزء الاول من الفشوار .

(41) اي المحدثات .

(42) انظر مقدمة الكتاب - الجزء الاول (ط . عبود الثالجي) ص 7 - 8 .

فقد خرج في اعمارنا وما قاربها من السنين من مكنون اسرار العلم وظهر من دقيق الخواطر والفهم ما لعله كان معتاصا على الماضين وممتنعا على كثير من المتقدمين » (43)

نقد الاجتماعى :

لم يكن التنوخى - فيما يبدو من خلال ما ألف وقدم من الاخبار - انه لم يكن راضيا عن الحكام والامراء من اهل زمانه ، فهو يراهم من المتخلفين فى طباعهم ومواهبهم . ويحكم على اهل عصره بالفساد ، ويرى طباع امله متغيرة ، ورغبتهم فى العلم معدومة وهمهم مفقودة ، ويقول فى هذا الشأن : (44)

« فنحن حاصلون فيما روى من الخبر انه لا يزداد الزمان الا صعوبة ولا الناس الا شدة ، ولا تقوم الساعة الا على شرار الخلق وما احسن ما انشدنى ابو الطيب المتنبى لنفسه من قصيدة فى وصف صورتنا :

« اتى الزمان بنوه فى شببيته ...

فسرهم واتيناه على الهرم »

ويتجلى من ذلك ان المؤلف يغلب عليه التشاؤم فينقد نقدا لاذعا عيوب قومه ولا ننسى انه ميال الى نشدان الكمال وقد تجلت نزعة الوعظية فى مجموعة النواذر التى ضمنها كتاب « الفرج بعد الشدة » المعروف بقيمته الاخلاقية الوعظية ونزعة الدينية .

ومن حيث طريقته يبدو متأثرا بالجاحظ وهو يقول متحدثا عنها :

« واوردت ما كتبته مما كان فى حفظى سالفا مختلطا بما سمعته آنفا من غير ان اجعله ابوابا مبهوبة ولا اصنفه انواعا مرتبة »

ولا غرو ان يرى المحسن التنوخى فى اختلاط الاغراض والمواضيع ترويحاً على النفس ووسيلة للتخفيف عن القارىء ، من عبء المطالعة وتيسيرا للاستفادة ، مسلكه فى ذلك مسلك صاحب كتاب « الحيوان » و « البيان والتبيين » .

(43) نفس المرجع - ص 8 .

(44) نفس المرجع .

وما من شك كذلك فى انه نزع فى كتاب « النشوار » - كما هو الشأن بالنسبة الى كتاب « الفرج بعد الشدة » نزعة وعظيمة اذ « كان مقتنعا باستفادة القارىء من تجارب من سبقوه »

وهو من وراء ما يرويه لنا من اخبار متنوعة يقصد كما فعل الجاحظ قبله الى الجمع بين التسلية والجد اى بين الافادة والوعظ والتربية الاخلاقية من ناحية وحب التلهية والتسلية للنفس والترويح عليها ، فيكون هكذا قد ضرب هو الآخر مثالا جديدا لمفهوم الادب فى عصره ، وهو تصوير حياة مجتمعه وابرار ما كان فيه من محاسن ومثالب ملحا على المساوىء والنقائص السائدة لدى الاصناف الاجتماعية التى سردها فى مقدمة كتابه ، هدفه من ذلك الاصلاح والافادة ، فى اسلوب جذاب وفى نطق نواذر بل اخبار تتراوح بين الطول والقصر ، تستهوى نفس القراء وتستأثر باهتمام الدارسين والباحثين .

اهم المصادر والمراجع المعتمدة

(مرتبة حسب الحروف الهجائية لأسماء المؤلفين)

- ابن خلكان : « وفیات الاعيان » ط . القاهرة ، 1367/1948 .
- أبو مطهر الازدی : حكاية ابي القاسم البغدادی ط . آدم مائز ، هيدلبرغ ، 1902 .
- الاسطرلابی : مقتطفات من ديوان ابن الحجاج
(أطروحة مرقونة باللغة الفرنسية ، رقم 8 ، مكتبة معهد الدراسات الإسلامية ،
بيارس .)
- بلا (شارل) : مقال « حكاية » ، دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الثانية ، 3 ،
379 - 384 .
- التنوخي (أبو علي الحسن) : « كتاب جامع التواريخ المسمى نشوار المعاصرة وأخبار
الذاكرة » الجزء الثامن ، دمشق ، 1386/1930 .
- التنوخي (أبو علي الحسن) : « الفرج بعد الشدة » الطبعة الاولى . القاهرة ، 1375/
1955 ، جزءان في مجلد واحد .
- التنوخي : « المستجد من فصائل الاجواد » دمشق ، تحقيق محمد كرد علي
- « نشوار المعاصرة وآداب الذاكرة » ط . عيود الشامي ، بحدون (العراق) ،
1391/1971 .
- الثعالبي : يتيمة الدهر ، ط . القاهرة م . م . عبد الحميد الجزء 3
- دائرة المعارف الإسلامية : مقال « ابن الحجاج » لمرجوليوت ، 2 ، 404 .
- الزركلي : الاعلام ، 4
- كاهين (كلود) : مقال « بويهيون » ، دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الثانية 1 ، 984 .
- مبارك (زكي) . النشر الفني في القرن الرابع هـ . ط . دار الكتب المصرية ، القاهرة ،
الطبعة الاولى ، 1352/1934 .
- مائز (آدم) « أبو القاسم » هيدلبرغ ، 1902
- ماك دونالد (د . ب) : مقال « حكاية » دائرة المعارف الإسلامية ، 1 .

ملاحظات حول

مفهوم الشيخ

عند العرب

صفي صوفي

استرعت انتباهنا أثناء قراءتنا لبعض الآثار العربية القديمة المتنوعة مجموعة من النصوص النظرية المتعلقة بقضايا الشعر وقد كشف لنا النظر ان بعضها - مما يتصل بالبنية خاصة - لم يستغل ، ربما لما استقر في أذهان الدارسين من أن الشعر العربي شعر أغراض لا يعدو جانب البنية فيه موسيقى الوزن والقافية تنضاف الى النثر فتقرز شكلا ايقاعيا ، فليس هو اذن بنية لقوية متميزة ، أو لعدم الاهتمام الى مواطن هذه النصوص اذ جاء الكثير منها في مصادر غير أدبية قل أن تعتمد مع أن أهميتها في هذا المضممار لا تقل من بعض الوجوه عن المصادر الادبية نفسها .

وأن بعضها الآخر استغل بصفة جزئية وكثيرا ما أول انطلاقا من آراء مسبقة ومواقف موروثية مما جعل دورها يقتصر على دور الشهادة لتلك الافكار أو عليها بدون أن تتبوا المكانة اللائقة بها مصدرا للافكار ومولدا . (1)

ان قراءة هذه النصوص لا تنبهنا الى أهمية ما لم يستغل من تراثنا الادبي فقط بل تدفعنا الى الاحتراز من كثير من الافكار عن الشعر قبلناها اذعاناً لقوة اجماع توهمناه فتقولنا على الادباء والنقاد كثيرا من الاشياء . وليس ادل على ذلك من حد الشعر نفسه . فقد فهمه الدارسون من العرب وغيرهم أنه لا يعدو أن يكون « كلاما موزونا مقفى » وبنوا على هذه الصياغة النظرية نظريات نتجاوز الشعر والادب الى الجمالية العربية القديمة . (2)

(1) وقمنا - ونحن نعد هذا البحث - على كتاب يحاول مؤلفه في منهج دقيق تلافى هذا النقص في الدراسة الادبية العربية . ويبدو أنه جزء أول من عمل جامعي أعد بفرنسا . لكن لاحظنا - على ما فيه من المام واسع بالنظرية الادبية وتجديد في الرؤية - أن بعض النصوص الهامة لم تعتمد من ذلك مثلا مؤلفات الفلاسفة حول كتاب « فن الشعر » لأرسطاطاليس نخص بالذكر منها نصا لم يلق الى اليوم المكانة اللائقة به هو نص « حازم القرطاجني » : « منهاج البلغاء وسراج الادباء » ، تحقيق : محمد الحبيب بلخوجة ، تونس 1966 .

انظر :
Jamel Eddine Bencheick : Poétique arabe : essai sur les voies d'une création
éd. Anthropos, Paris, 1975.

(2) انظر مثلا : « غ. ف. غرينباوم » (G. U. Grunbaum) : « دراسات في الادب العربي »
ترجمة : مجموعة من الاساتذة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1959 ، ص 21
وما بعدها .

بينما سنحاول أن نبين أنه وجدت الى جانب هذا التعريف تعريفات أخرى كان لأصحابها من عمق النظر وبعد الرؤية ما هداهم الى خصائص في الشعر تتجاوز هذا المستوى الصوتي - وان كانت تبقى عليه عنصرا من العناصر المميزة - الى مستوى البنية ذاتها مستعينين بما وجدوه مشتتاً في كتب أسلافهم من معطيات لعلها لم تبلغ من الوضوح والتبلور ما كان يسمح بصياغتها صياغة نظرية في تلك الكتب ، أو بما تأثروه من فكر أجنبي في الموضوع علمهم من شعرهم ما لم يعلموا .

هذه بعض الأسباب التي دفعتنا الى هذه المحاولة رغم كثرة ما ألف في الموضوع من مؤلفات كشف بعضها - أحيانا - في منهج قويم وحس أدبي مرهف عن الكثير من خصائص الشعر الهادفة عند العرب .

كما أننا نؤمن أن استغلال نصوص النظرية الادبية لا يمكن أن يتوقف في يوم من الايام اما لاننا نتفطن الى أهمية بعض مصادر التراث أو لان العلوم الانسانية تتطور اليوم بكيفية تجعلنا نكتشف لبعض النصوص المعروفة أبعادا أخرى تزيدها ثراء وبالتالي تنمي معلوماتنا عن الادب ومشاغله كما وكيفا .

ونود أن نضبط من الآن حدود عملنا فهو لا يعدو أن يكون مساهمة متواضعة غايتها لفت النظر الى بعض النصوص التي بدت لنا ذات بال في تعميق معرفتنا ببعض جوانب الشعر العربي . كما تجدر الإشارة أيضا الى اننا اعتمدنا نصوصا نظرية بحتا يمانا انها الخطوة الاولى الاساسية في إعادة صياغة بعض جوانب النظرية الادبية وهي - رغم تأخرها عن الشعر والادب كممارسة وخلق ، وذلك من مستلزمات التنظير - تكشف عن وعي حاد بالظاهرة الفنية وتعالى عن الحلق في مستوى الفرد لترسم القوانين الجمالية والادبية العامة التي تستقطب ذلك الحلق وتتجاوز في نفس الوقت معمقة الصلة بين هذه القوانين وبين الروح العامة التي أفرزته .

بقيت في نهاية هذا التقديم ملاحظة تتعلق بمنهج هذا العمل . فرغم طول المدة الزمنية التي أخذت منها نصوصنا - من « قواعد الشعر » لثعلب - أواخر القرن الثالث - الى « مقدمة » ابن خلدون - القرن الثامن - لم نستطع احترام الوجهة التاريخية التطورية اذ لم نتمكن من مسح ما بين الطرفين الا بصفة جزئية مما جعلنا نتنقل من نص الى نص ومن رأى الى رأى معرضين عن البعد التاريخي .

لذلك نقر بأن مساهمتنا تقتصر على قراءة بعض النصوص قراءة قد يعدل البحث المتكامل بعضها ويدققه وقد يفلط البعض الآخر .

1 - الشعر وأشكال التعبير الأخرى

تفطن القدماء الى خاصية أساسية فى اللغة يمكن أن نسميها « الخاصية العلامية » معنى ذلك أنها فى جوهرها مجموعة من الرموز أو العلامات فى حوزة المستعمل تمكنه بضرب من التأليف بينها من التعبير عن حاجاته المتنوعة التى تقتضيها منزلته البشرية ، وترتبت عن هذه النظرة نتائج لا تخلو من الطرافة اذ نزلوا اللغة فى جهاز علامى أوسع منها وان كانوا اعترفوا لها بمكانتها الممتازة داخل ذلك الجهاز (3) ، وقربوا بين أشكال التعبير التى تستعمل اللغة وبين أشكال أخرى تستعمل وسائل أخرى كاللون مثلا . (4)

ورغم ما لهذا الجانب الأخير من الأهمية فإن حدود بحثنا تمل علينا إبقاء المقارنة فى نطاق ما يستعمل نفس النوع من الرموز وسيلة للإبلاغ . فينحصر الأمر اذن فى الشعر وما درجنا على تسميته نثرا .

وقد واجهتنا فى هذا المضمار صعوبات كادت تثنيانا عن عزما تمثلت فى أن هذا المستوى الذى نجمه تحت مصطلح واحد هو فى الحقيقة مستويات . فلتن كان شرعيا أن يفترض علينا فى تسمية ما نستعمله نحن اليوم أو ما كان يستعمله العرب فى حياتهم اليومية - ومعلوماتنا عن ذلك ضئيلة - نثرا اعتبارا للنوعية الأدبية التى التصقت بالمصطلح ، فإنه لا سبيل الى رفع هذه الصفة عن آثار « الطبرى » و « المسعودى » و « ابن الهيثم » وغيرهم . وان كان ذلك فهل خصائص النثر عندهم هى خصائصه فى « الامتاع والمؤانسة » و « المقامات » و « صبح الاعشى » ؟ لا نظن . نعم انهم يتحدثون عن « نثر الكتاب » و « نثر العلماء » و « نثر الفلاسفة والمؤرخين » الا أن الخصائص المميزة لكل نوع منها تبقى باهتة لا تعدو مجموعة من المقاييس مستمدة من الاختصاص نفسه لا من خصائص النثر فيه . فإى مستوى نقيم عليه المقارنة بين الشعر والنثر ؟ مهما كان الجواب يبق المشكل قائما : ان الدراسة الاسلوبية عندنا فى بداية الطريق .

وما شجعنا على المضى قدما الا ما لمسنه فى بعض النصوص من تجاوز للمشكل قد يكون مبعثه اعتبار أصحابها - عن وعى أو غير وعى - من اللغة مستوى تتعرى فيه من كل غاية فنية ويقتصر دورها فيه على تحقيق التواصل

(3) « الجاحظ » ، « الحيوان » ، تحقيق : م. ح. هارون ط 3 ، 1969 ، 33/1

(4) يقول « الجاحظ » : « انما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير ، الحيوان ، 132/3

وقد عبر « ابن رشيق » عن معنى شبيه بهذا فى « العمدة » تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد ط 5 ، 1972 ، 128/1 : « الالفاظ فى الاسماع كالصور فى الإبصار »

بين المجموعة . وقد عبروا عن ذلك بمصطلحات مختلفة كما سنرى . وهذا الموقف وإن لم يحل المشكل القائم جذريا فإنه يساعد على التقدم بهذه المقارنة تقدما كبيرا .

(1) الأقرار بأن الشعر قول مخرج غير مخرج العادة (5)

أ - المصطلحات

لاحظنا - رغم انعدام دراسة احصائية تتبع أصول الادب العربي في مستوى المصطلحات - أن زوج الشعر والنثر قد عبر عنه - الى جانب ذلك - بأشكال أخرى وقع لنا منها في نصوصنا أربعة - بدون اعتبار تغير البنية الصرفية كالانتقال من المصدر الى اسم الفاعل (شعر - كلام ، شاعر - متكلم) وقد ترتبت على النحو التالي :

- الشعر — الكلام (6)

- القول الشعري — القول الحقيقي (7)

- القول الشعري — القول العادي

والشكل الرابع يعبر عن هذا الزوج بضرب من المطابقة المعتمدة على النفي

- الشعر - غير الشعراء (8)

ان أهم ما تدل عليه هذه المصطلحات عدم اعتماد المقارنة بين الشعر والنثر مستوى من النثر ضبطلت خصائصه الفنية الى حد يسمح بضبط هذا

(5) أخذنا هذه العبارة عن « ابن رشد » : « تلخيص كتاب أرسطاطاليس في الشعر » وقد ورد ضمن « فن الشعر » لأرسطاطاليس ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ط 2 ، نشر دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص 243 ... وسنحيل دائما على هذه الطبيعة وذلك بالنسبة للغزالي ، وابن سينا ، وابن رشد .

(6) انظر مثلا : « سيبويه » ، « الكتاب » ، تحقيق : م. ع. هارون ، القاهرة 1966 ، 26/1 ، « المبرد » ، « الكامل » ، « الفراء » ، « ابن قتيبة » ، « تأويل مشكل القرآن » ، القاهرة ، 1973 ، 118/3 ، « ابن سلام إجمعي » : « طبقات فحول الشعراء » ، القاهرة 1952 ، ص 46 .

(7) « ابن رشد » ، « الكتاب المذكور » ص 242 .

(8) « الجاحظ » ، الحيوان 199/1 .

الفرق كما وكيفا . بل لعلنا لا نخطئ اذ نقول ان المصادر العربية القديمة كانت تشير الى الكلام مطلقا بقطع النظر عن القصد الى الفن فيه .

أما المصطلحات التي استعملت لضبط خصائص الشعر في نطاق هذه الثنائية فيمكن تقسيمها بحسب تمكنها في التعبير عن مفهوم الخروج الى قسمين :

— قسم أول دلالاته على ذلك مجملة لا تتجاوز الحس بالظاهرة فإقرارها والتعبير — أحيانا — عن موقف ضمنى أكدته في المصطلح استعماله في علوم أخرى كالعلوم الشرعية . نذكر من النوع الأول مصطلح « الاحتمال » ومن الثاني « الجواز » و « الضرورة » و « الرخصة » وهذه الأخيرة كثيرا ما تستعمل مترادفة . (9)

ويبدو أن هذين النوعين من المصطلحات لم يكونا يعينان نفس الشيء أو على الأقل كان بعض النقاد حريصا على التمييز بينهما ونص « المرزباني » الموجود في بداية كتابه المرسوم بـ « الموشح » دليل على ذلك : « وعلى أن كثيرا مما أنكر في الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه وردوا قول عائبه والطاعن عليه وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ونظائر اقتدوا بها ونسبه بعضهم الى ما يحتمله الشعر أو يضطر اليه الشاعر . » (10)

فهل تعنى الجملة الأخيرة من النص أن « الاحتمال » خاصية ذاتية في الشعر مشتركة بين جميع الشعراء و « الضرورة » ممارسة فردية تتركب على تلك الخاصية الأولى ؟ قد يكون ذلك إلا أن جملة واحدة لا تكفي لبنى عليها استنتاجات من هذا القبيل ما لم يعززها البحث بسياقات أخرى تنحو هذا المنحى أو بالتعمق في دراسة خصائص الشعر .

ولكن مهما كان الامر فهذه المصطلحات تشترك في خاصية أساسية انها لا تشير الى الكيفية التي تحقق في الشعر ما يميزه عن غيره . فكل الكلمات المستعملة — ما عدا « الجواز » الذي يمكن تقريبه من بعض معاني « المجاز » — لا تدل على الحركة لذلك فهي لئن أقرت التباين بين الشعر والانماط اللغوية الأخرى ليس في طاقتها ما به ترسم — في حدود امكانيات المصطلح — مسافة هذا التباين أو تشير اليه على الأقل .

(9) « ابن رشيقي » ، « العدة » 269/2 - 280 .

(10) « المرزباني » ، « الموشح » تحقيق : محمد علي البجاي ، القاهرة 1965 ص 2 .

وهذا أمر توفر بعضه فى المجموعة الثانية التى عثرنا عليها فى ما كتب بعض الفلاسفة المسلمين حول « فن الشعر » لارسطاطاليسى . فقد وصفوا الشعر بأنه :

- قول مخرج غير مخرج العادة
- كلام مغير عن القول الحقيقى (11)
- (كلام) عن حيلة (12)

ان هذه العبارات رغم عدم تمكنها دائما فى « الاصطلاحية » تمكن القسم السابق أوضح فى الدلالة على اختلاف الشعر عن الكلام وأدخل من حيث الوصف والايحاء بالكيف ، لكنها تبقى - بصفتها مصطلحا - فى حاجة الى التحليل والتفصيل وقد يتبلور ذلك بدراسة مظاهر الخروج دراسة تستعين بنواح أخرى من نظرية الشعر عندهم .

ب - مظاهر الخروج :

لعل أهم ناحية توضح هذا الامر تعريفهم للشعر . وسنقتصر فى هذا البحث على ما يحقق القواعد المنطقية للحد - فى مستوى الصياغة والمحتوى - بقطع النظر عما نصادف بعد ذلك من آراء قد تتجاوز التعريف - ذلك ان الحد - فى نظرنا - هو صيغة مثلى تكشف لنا عن مستوى التجريد الذى بلغته أمة من الأمم فى التعبير عن مستوى ممارستها لعلم من العلوم .

(1) المستوى الصوتى

ان تعريفات من نوع « الشعر كلام منظوم » (13) أو « الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى » (14) أو « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر » (15) متى خلصناها مما علق بها مما لا صلة له بجوهر الشعر كالحلفية الدينية الواضحة فى التعريف الثالث نجدها تلج على الخاصية الصوتية أو بعبارة أدق على المستوى الموسيقى مميزا للشعر عن غيره بل يتجاوز ذلك لتجمل منه المميز النوعى الوحيد اذ لو أجرينا عملية حسابية بسيطة على التعريفين الشانين والثالث

(11) « ابن رشد » الكتاب المذكور ص 242 - 243 .

(12) « ابن سينا » نفس المصدر ص 163 .

(13) « ابن طباطبا » ، « عيار الشعر » القاهرة 1956 ص 3 .

(14) « قدامة بن جابر » ، « نقد الشعر » ط ، لندن 1956 ص 2 .

(15) « ابن رشيق » ، « الصمد » 119/1 .

- وهما أكثر تفصيلا من الاول - لوجدنا الطرف الاول والرابع فى الثانى والطرف الاول والثالث فى الثالث ، لا تعبّر عن خاصيات نوعية ينفرد بها الشعر لانها خصائص لغوية مشتركة بين أنماط التعبير باللغة . فعلاقة اللفظ بالمعنى لا تنكرها أية نظرية لغوية بالإضافة الى ان النظرية اللغوية القديمة تجعل ارتباط اللفظ بالمعنى صورة لارتباط الفكر بالطبيعة ، فهى اذن خاصية ذاتية لا جمالية .

لم يبق اذن الا الوزن والقافية فتصبح معادلة الشعر كما يل :

$$\text{الشعر} = \left\{ \begin{array}{l} \text{لغة} \\ \text{كلام} \\ \text{نثر} \end{array} \right. + \text{موسيقى}$$

ولذلك نجدهم اعتنوا - فى كتبهم - عناية خاصة بعنصرى الوزن والقافية واختص بعضهم بدراستها فأصبح يعرف بـ « عالم العروض والقوافى » .

أ - الوزن

نصادف لدى النقاد اجماعا على أن يتبوأ هذا الجانب مكانة مرموقة ، فقد اعتبروه أساسا بدونه لا يستقيم شعر وقد عبروا عن ذلك بطرق شتى فى ألفاظ لا يخلو بعضها من نزعة عقلية فلسفية فقالوا : « الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية . » (16) وقالوا أيضا : « ان الاوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره . » (17)

ولم يقتصر على ابراز قيمة الوزن على أحكام تقريرية من هذا القبيل - وهى كثيرة فى كتب الادب - بل ذهبوا الى اقرار خصائص للشعر اعتقدوا اعتقادا راسخا أن الوزن سببها . وأهم تلك الخصائص اثنتان تنفرع ثانيهما فرعين :

تتعلق الاولى بوظيفة من وظائف الشعر الرئيسية هى « الطرب وتحريك النفوس » (18) فذهبوا الى القول ان هذه الغاية تتحقق أساسا بما يتوفر فى

(16) « ابن رشيق » ، « الصلة » 1/124 .

(17) « حازم القرطاجنى » ، « منهاج ... » ص 263 .

(18) « ابن رشيق » ، « الصلة » 1/128 .

الشعر من إيقاع يسببه الوزن يشهد المنصت الى المنشد (19) . ويمثل ربطهم الشعر بالموسيقى قمة هذا الاتجاه .

أما الخاصية الثانية فيمكن أن نسميها خاصية « إيقاعية - تركيبية » انطلقوا فيها انطلاقاً مزدوجاً يعتمد قوانين العروض من ناحية وقوانين اللغة من ناحية أخرى ، فحيث أن الوزن يعتمد نسقاً مضبوطاً في توزيع أعاريضه وحركاته وسكناته في كم إيقاعي محدد فلا بد من أن يؤثر على « صورة الكلام » ويجعل اللغة تنتظم انتظاماً يختلف عن الصور العادية للكلام مما يجعل الشعر سياقاً متميزاً يتعامل فيه الشاعر مع اللغة في مستوى بنية الكلمة والتركيب تعاملاً من نوع خاص . (20)

وقد نتجت عن هذا قضية جوهرية لا تزال الى اليوم محورا من محاور البحث الهامة في دراسة الشعر هي قضية ترجمته من لغة الى لغة أو من مستوى الى مستوى آخر من نفس اللغة . فما الذي يجعل الشعر يفقد بعض خصائصه الشعرية عندما يحول ؟

يبدو أن السبب واضح - في نظر بعض القدماء - لا يعدو ميزة الوزن التي لم يتمالك بعضهم - وهم ما هم دقة تحليل وعمق تفكير - من نعمتها بالمعجزة . (21)

فالوزن من الزاوية التي نظر منها اليه عنصر إيقاعي موحد لأجزاء القصيدة وهو يجري وراء غاية مضبوطة تتمثل في ارضاخ اللغة كلمات وتراكيب الى توزيع كمى معين يفرز إيقاعاً يحقق للشعر بعض غاياته ويذلل الفارق بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية . (22)

(19) « ابن طباطبا » ، « عيار الشعر » ص 15 .

(20) « حازم القرطاجني » ، « منهاج ... » ص 204

(21) « الجاحظ » ، « الحيوان » 74/1 - 75 . سلاحظ في قسم آخر من عملنا أن من القدماء من تفتن بدون أن يشير الى ذلك مباشرة الى وجهة أخرى في التفسير ترتبط ببنية الشعر لا بالوزن .

(22) لم يحظ الوزن بدراسة جدية تستغل مكتسبات علم الاصوات التطبيقي لدراسة العروض بقيت - رغم مجهودات قليلة متقطعة في لغات أجنبية أحيانا - متاملة في الماضي فقيرة الى حد كبير ، لذلك نجد الاقسام المخصصة للوزن حتى في الدراسات الجامعية ضعيفا وكثيرا ما يعرض الباحثون ذلك النقص باحصائيات عن نسب استعمال تلك البحور بدون أن يبينوا ترابط تلك البحور بالاعراض بصفة مقنعة ولا تتجاوز أيضا الى دراسة إيقاع الشعر العربي . والمغز عن ذلك واضح .

ب - القافية

ان تجاوزنا اختلاف العرب في تحديد القافية وهو تحديد ينطلق من الحرف ليشمل القصيدة بأكملها (23) لاحظنا أنهم متفقون على مجموعة من الخصائص تنضح ازاءها وظيفتها في المعمار الشعري . فانطلاقا من كونها « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر » توفر كتب النقد القديمة مجموعة من النصوص تكشف عن تلك الخصائص بطريقة معيارية ذات اتجاهين : اتجاه يمكن أن نقول انه ايجابي محوره باب سموه « نعت القوافي » واتجاه سلبي أساسه ما سموه « عيوب القوافي » وهي قسم هام من عيوب الشعر بصفة عامة .

أولى تلك الخصائص وأهمها أنها مولد صوتي - معنوي (24) يقوم على مجموعة من القيود :

(1) قيد معجمي : يتمثل في أن الكلمات - القوافي يجب أن تكون موحدة الروى على الأقل أى ان تنتهى بنفس الصوت مما يجعل مجال اختيار الشاعر منحسرا محدودا تماشيا مع قانون السنى بسيط مفاده أن « الرصيد يتناسب عكسا والاختيار » والاختيار مقيد هنا الى جانب مقتضيات المعنى بمقتضيات صوتية تجعل مجال الاختيار يزداد ضيقا .

ولا يقف الامر عند هذا الحد لان الالفاظ القوافي تخضع أيضا الى القوانين اللغوية العامة التي تجرى على اللفظ مهما كان شكل التعبير الذي يدخل فيه . وقد ضبطوا ذلك فى أبواب تعنون عادة بـ « صفات الالفاظ » وقد لحص ابن رشيق قانون ذلك تلخيصا عجيبا بقوله « الابتعاد عن السوقي القريب والحوشى الغريب . » (25) فعلى الشاعر أن يبحث فى ما يتوفر لديه من الكلمات الموحدة الروى عن هذه المنزلة الوسطى . زد على ذلك أنهم اشترطوا أن يتجنب الشاعر - أو يقع فى « الاخطاء » - اعادة قافية بيت بنفس المعنى فى بيت آخر .

(23) « ابن رشيق » ، « العمدة » ، 152/1 - 154 .

(24) نترجم به المقابل الفرنسى *Phono-sémantique*

(25) « ابن رشيق » ، « العمدة » ، 199/1 .

فيصبح القيد المعجمي مثلث التفريع :

| | | |
|--------------|---|-------------|
| وحدة الروى | } | - قيد معجمي |
| تجنب الايطاء | | |
| تجنب الايطاء | | |

(2) قيد نحوي : بالمعنى العام للكلمة ينجر عن عدم احترامه عيبان أساسيان :

أ - « الاقواء » ويقصدون به اختلاف حركة الروى الاعرابية أى أن الشاعر مضطر بالإضافة الى القيد المعجمي السابق الى أن يصب التنظيم الافقى للكلام فى كل بيت من القصيدة فى وحدة حركية وظائفية تجعل الكلمات الاخيرة منحصرة فى عدد محدود من الوظائف هى وظائف الحركة التى اختارها .

ب - « السناد » وهو اختلاف يتعلق بالتصريف أو كما عبر عن ذلك ابن منظور « (الاختلاف) بين الحركات التى تلى الادراف فى الروى » (26)

نلمس هنا أيضا الحرص على التماثل المقطعى الذى يوفره توزيع متناسق للحركات والسكنات سواء كان ذلك فى مستوى الروى أو ما قبله لنضمن كلمة من الكلام وحدة صوتية ايقاعية .

(26) جاء فى « اللسان » : « ساند شعره سنادا وساند فيه كلاما : فالف بين الحركات التى تلى الادراف فى الروى كقوله :

شربنا من دماء بنى تميم
باطراف القنا حتى يوتينا

وقوله فيها :

الم تر ان تقلب بيت عسز
جبال معقل ما يرتقينا ؟

فكسر ما قبل الياء فى « روتينا » وفتح ما قبلها فى « يرتقينا » نصارت (قينا)
و « وينا » وهو عيب « اللسان » ط. ج. 216/2 .

من كل ما سبق نستنتج أن القافية عنصر صوتي موحد ينسحب عموديا على كل القصيدة (27) متأسسا على أحادية تشمل الروى وحركته الاعرابية ووحدة الحركة التي تلى الرفع من الروى بالدرجة الثانية (28) بشرط ألا تؤدي هذه الأحادية الى تطابق دلالي . فلم هذا الشرط ؟

يرجع السبب - في نظرنا - الى تقطن النقاد القدماء الى صبغة القافية المزدوجة الصوتية المعنوية ، وقد لعب « قدامة بن جعفر » (29) دورا هاما في بلورة هذا الجانب وارسائه نظريا انبنى على مفهوم رئيسي في كتابه « نقد الشعر » هو مفهوم « الائتلاف » (30)

(27) اعتبرنا ذلك درجة ثانية لأن السناد لم يكن - في ما يبدو - عيبا في درجة الاقواء مثلا .
انظر : ما يورده اللسان في نفس الصفحة عن « ابن جنس » من القوانين الصوتية التي « استهوت في استجازتهم اياه » .

(28) لعل هذا ما دفع ببعضهم الى ملاحظة « ان القافية اهل على وحدة القطعة الشعرية من المعاني الواردة فيها » . انظر : غ. ف. غرنباوم المصدر المذكور ، ص 134 .

(29) قدامة بن جعفر (874/260 - 948/337) .

(30) حلل « جمال الدين بن الشيخ » في كتابه الذي ذكرناه ، الباب الثامن ، ص 76 نظرية « قدامة » وقادها في رصانة وحذر بما آلت اليه بعض الابحاث الاجنبية في الموضوع وانتهى الى ان « قدامة » يعتبر القافية - نظرا لعدم تآلفها مع عناصر التاليف - صوتيا كغيره من صوامت البيت (ص 177) ، ويرد عليه مقرا الطبيعة الثنائية للقافية مقربا بين مفهومها - كما يبدو من كتب النقد عند العرب - وبين ما انتهى اليه « Zumtha »

في دراسته للغات الرومانية في القرن الثالث عشر . ونحن وان كنا نتبنى الكثير من نتائج نرى ان الطبيعة الثنائية للقافية طبيعية « سياقية » ان صح التعبير معنى ذلك ان الكلمات ذات الروى الموحد لا تكتسب خاصية القافية الا داخل القصيدة ابان عملية الخلق الشعري نفسه . فالكلمات التي تنتهي بروى السلام (معلقة امرئ القيس مثلا) ليست لها هذه الخاصية في ذاتها (خاصية القافية) وانما لان الشاعر اختار ذلك الروى . ولعل اكبر حجة لذلك ان حروف المعجم كلها متاهلة - نظريا على الاقل - لتكون رويا . هكذا نفهم موقف « قدامة » من عدم ائتلاف القافية مع الابواب الاخرى (« نقد ... » 7 - 8) وان كان النص غامضا في حد ذاته . لذلك لم يتولد عن التعريف الرباعي البسيط : لفظ ، معنى ، وزن ، قافية الا ثلاثة تآليف :

| | |
|------|------|
| لفظ | معنى |
| لفظ | وزن |
| معنى | وزن |

اعتبارا ان القافية ليست بحكم وجودها في آخر البيت ذاتا منفصلة عن المعنى . لكنه مع ذلك لم يعمل قيمتها الصوتية في القصيدة ولا في عملية الخلق الفني .

ومفهوم الائتلاف هذا - يقطع النظر عن موقفنا من تأثيره على النقد عند العرب - لم يأت به « قدامة » في رأينا تشبها بالمناطق وأعجابا بهم - وإن كان لا يخلو من نزعة عقلية واضحة - بل كان عن شعور بأن الشكل البسيط في تعريفهم الشعر لا يكفي لإبراز المقاييس التي تنبئ عليها جودة الشعر من حيث هو بنية . ومهما كانت « جناية » هذا المنحى في التفسير على النقد فإن له فضل التقدم - على المستوى النظرى البحث إن لم يكن النقدى - بدراسة الشعر خطوة كبيرة نبهت الى أنه ظاهرة أكثر تعقيدا مما كان يظن .

وقد أثر هذا المنهج على دراسة القافية تأثيرا كبيرا ونتجت عنه نتائج سببناها النقد بعده وإن لم يتبنوا بصورة صريحة منطلقاته النظرية وأهم تلك النتائج أن القافية متعلقة بمعنى ما سبق في البيت متألّفة معه بحيث تكون نهاية معنوية طبيعية تشعر بها ولما نصل إليها أحيانا وقد سموا ذلك « التوشيح » « وهو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته » (31) وإذا لم تتفق لها هذه الدلالة المعجمية فيجب أن تستعوض عنها بدلالة بلاغية كتأكيد المعنى وما الى ذلك مما يدخل في باب « الإيفال » (32)

لهذا السبب اعتبر النقد الجرى وراء القافية الى درجة أن « يشتغل سائر البيت بها » عيبا كذلك ألا تؤدى معنى .

على هذا النحو تصبح القافية قيّدا مزدوجا يجب أن يتوفر فيها الى جانب الشروط الصوتية التي رأيناها شروطا معنوية تركيبية . وقد عبر « ابن سلام الجمحي » عن نتيجة كل ذلك بوضوح كبير ينضح ببعض مشاغل الدراسة الشعرية اليوم . يقول : « والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشاعر يحتاج الى البناء والعروض والقوافي والمتكلم مطلق يتخير الكلام . » (33)

(31) انظر : « قدامة » نقد ... ص 96 . وقد سمي (الفارابي) هذا الامر (الاخطار بالبال) يقول : « وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء في زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يصنفوا كلمة في قافية البيت ذكروا لازما من لوازمها أو وصفا من أوصافها في أول البيت فيكون لذلك رونق عجيب . »

انظر : « فن الشعر » ص 157 .

(32) يورد « قدامة » « نقد ... » ص 97 جواب (الأصمعي) عن أشعر الناس فقال : « من يأتي الى المعنى الحسيس فيجعله بلفظه كبيرا والى الكبير فيجمله بلفظه خسيسا أو ينفضي كلامه قبل القافية فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى »

(33) « الجمعي » ، « طبقات ... » ص 46

فلا غرو اذن أن يولى العرب الشعر المكانة التي نعرف وان يفتخروا به ويقدرونه حق قدره ويتهيوه . ألم يقولوا : « ان الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم . » (34) وأن يردوا على المتعقبين عليهم من اللغويين والنقاد بعنف مشوب بالاحتقار . ولنا عن هذا فى كتب الادب أمثلة ونوادير لعل أدقها تعبيراً عن ذلك قول « البحرى » لما اعترض عليه - فى حكمه لأبى نواس على مسلم - برأى ثعلب قال : « ليس هذا من علم ثعلب واضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله فانما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه » (35)

ونجد فى كتب الادب نصوصاً غاية فى الاهمية تكشف عن المعاناة التي يعيشها الشاعر فى خلقه الفنى وهو يعمل مكبلاً بهذه القيود منذ البدء . ومما يزيد فى أهمية هذه النصوص أن أصحابها جمعوا أحياناً الى صفة النقد صفة الشعر فحاولوا بضرب من الاستبطان تخطي الفن كظاهرة الى ادراكه كنها يعتمل فى نفس خالقه يتهدى اليه شيئاً فشيئاً ، محاولين ضبط المسار الذي يقطعه من كونه فكرة ضبابية تبدأ فى التشكل والانتظام حتى يستقيم بناء متكامل لا يستعملية افرازه الا تجاوزاً به من قيامه « الوهمى المتخيل » (36) الى بعد ظواهرى (37) يربط التصور بالرمز والذات بالحضارة والتاريخ .

وفى حديثهم عن هذه العملية المعقدة أشاروا جميعاً الى الدور الرئيسى الذى تلعبه القافية (38) فى تأسيس هذه العملية والتحكم فيها فتصبح العمود الفقرى للشعر . فهى بصيغتها المزدوجة التى بينها لا توفر تنغيماً عمودياً ينتشر فيصبح أفقياً متمثلاً فى « التصريع » و « الترصيع » وتلاحماً معنوياً بينها وبين بقية أجزاء البيت ، فحسب ، بل تتعدى ذلك لتصبح خطاً يقود خطى الشاعر فى عملية الخلق الوعرة .

(34) « ابن رشيق » ، « العمدة » 117/1

(35) « ابن رشيق » نفس المصدر 104/2

(36) اخذنا المصطلحين عن « حازم القرطاجنى » ، « منهاج ... » ص 205

Phénoménologique

(37) نترجم بها المصطلح الفلسفى

(38) يقول « ابن طباطبا » ، « عيار ... » ص 4 - 5 : « تكون قوافيه كالتوالي لمانيه وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويملو فوقها فيكون ما قبلها مسوقاً اليها ولا تكون مسوقة اليه » انظر فى نفس السياق « ابن رشيق » العمدة 1/204 - 215 وخاصة 1/210 حيث يتحدث عن تجربته الشخصية ، كذلك « حازم القرطاجنى » « منهاج » ص 203 وما بعدها ، و « ابن خلدون » ، « المقدمة » ط . دار الكتاب اللبنانى 1967 ، ص 1106 .

ولم يقرروا هذا عن انطباع وتجربة بل حاولوا تعليله اعتمادا على قوانين تنظم علاقة الانسان باللغة من ذلك مثلا : « اعتبار الانطلاق من المقيد الى المطلق أسهل (من العكس) » . (39)

عن هذا نشأ في رأينا انشغال العرب بوحدة البيت وموقفهم من « التضمين » لانه لا يحترم التوازي الصوتي المعنوي . فتأكد لهم على وحدة البيت واستقلاله يمس حرسهم على التوافق بين المعنى والوقف أو بين المعنى والقافية لذلك قبلوا منه ما ابتعد عن القافية بحيث لا يكسر بصفة واضحة ذلك التوازي . مع الملاحظة أن الامر لم يكن خاصا بالعرب فنقاد فرنسا الكلاسيكيون أكدوا هم أيضا على وحدة البيت واستقبحوا التضمين . (40)

وعن هذا أيضا نشأ نوع من النقد عندهم يقوم على أشعر بيت وأشعر شاعر وان عبروا منذ القديم في هذا الشأن عن احترازا كبيرة (41) . وهذا الاهتمام بالبيت لا يعنى أنهم أهملوا وحدة القصيدة والتأكيد على تلاحمها - كما قد يظن - فقد أورد « ابن رشيق » عن « الجاحظ » ما يمكن أن نعتبره موقف جميع النقاد العرب « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ افراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان » . (42)

فوحدة البيت واستقلاله لا تعنى تشتت القصيدة وتفككها ، والتضمين رفض على أساس أنه تلازم بنيوي لا على أساس أنه انتظام للمعاني وتولد بعضها عن بعض . (43) فهذا أمر ضروري لكن على الشاعر أن يقيمه في ذهنه وقت تهديه لقصيدته وأن يحاول جهده الا يترك ما يدل في التركيب على ذلك بحيث يكون للبيت استقلال داخل هذه الوحدة مع الملاحظة هنا أن الشعر كممارسة لم يأخذ دائما بعين الاعتبار هذا الخطر الذي ضربه المنظرون .

على هذا النحو نفهم تأكيد « ابن رشيق » - وهو يستعرض مختلف المواقف من وحدة القصيدة - على ضرورة قيام البيت بنفسه يقول : « ومن

(39) « حازم القرطاجني » « منهاج ... » ص 278 ، (ابن خلدون) (المقدمة) ص 6

(40) انظر : Marcel Cohen : Structure du langage poétique, Paris, 1966, p. 64.

(41) يورد « الجهمي » « طبقات ... » ص 54 ما يدل : « ما ينتهي هذا الى واحد يجتمع عليه . » وهذا الاحتراز وان لم يكن مبدئيا يكشف عن ذاتية الاحكام في الشعر ولنا

نصوص أخرى كثيرة تؤكد هذا الرأي .

(42) « ابن رشيق » « المعنى » 257/1 .

(43) « ابن رشيق » « المعنى » 261/1 - 262

الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندى تقصير الا فى مواضع معروفة مثل الحكايات ... » (44)

والا فكيف نوفق بين هذا وبين قوله : « فان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر وبأينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخور محاسنه . » (45)

نعم قد يعترض علينا بأن كلام « ابن رشيق » هذا علينا لا لنا اذ اتصال أعضاء الجسم ليس جوهرها عليه تقوم حياة الانسان بحيث تقف متى انفصل أحدها ولعله لهذا السبب يتحدث عن « الزينة » . ان هذا الاعتراض على ما يبدو عليه من وجهة الفلسفة لا يستقيم فى ميدان الادب لعدة أسباب منها أن « وحدة القصيدة » مهما كان مصدرها لا تعنى أن تكون القصيدة من أول حرف الى آخره متراكبة متراصة بحيث يستحيل تبديل كلمة أو الاستغناء عن بيت لفهم المعنى الكلى . وحتى ان قبلنا أنها كذلك فهل من الموضوعية فى البحث أن نستعمل مفاهيم بدت فعالة فى وصف ممارسة فنية عند شعب من الشعوب ونجعلها مقياسا على أساسه نقيم ممارسات تنتمى الى ثقافة مختلفة وبالتالى يختلف جهازها « المفهومى » يبدو لنا أن الاسلام أن نتحسس ذلك المفهوم فى نفس الممارسة بحيث تخلق هذه مفاهيمها . ولبيان هذا نسمح لأنفسنا أن نعود الى مفهوم « وحدة القصيدة » كما طرحه نص من نصوصنا القديمة كنا قلنا فى البداية انه غبن حقه . ورد هذا النص عند « حازم القرطاجنى » فى كتابه « منهاج البلغاء » صفحة 216 ،،،، يقول : « وجهات الاقاويل الشعرية هى ما يكون الكلام منوطا به من الاشياء المقصود وصفها أو الاخبار عنها . والجهات ضربان : ضرب يقع فى الكلام مقصودا لنفسه وهو ما كان له بالفرض القول فيه علقه وله اليه انتساب بوجه يوجب ذكره . والصنف الثانى ما لم يكن له بالفرض علقه ، ولكن له علقه ببعض الجهات المتعلقة بالفرض ، فيذكر تابعا لما ذكر معتمدا على جهة احالة أو محاكاة أو غير ذلك وقد يكون له بالفرض علقه الا أنه لم يذكر من حيث ما هو تابع لغيره ومتعلق به ... واعلم أن الشعراء تتفاوت طبقاتهم فى التصرف فى الجهات الاول وتتفاوت فى الجهات الثانى ، والتفاوت فى الثانى أكثر ، لان الجهات الاول يمكن حصرها فى كل فن واما الجهات الثانى فقلما يتأتى حصرها ... »

(44) « ابن رشيق » نفس المصدر ، نفس الصفحة

(45) « ابن رشيق » ، نفس المصدر 217/2

يبدو من هذا النص أن القصيدة العربية - رغم كونها تنطلق من نواة أساسية هي « الغرض » - ترسم في حركتها دوائر منتشرة (Centrifuge) لا مستقطبة (Centripète) ترتبط بالنواة على مستويين :

- مستوى أول تكون علاقتها فيه بالغرض علاقة تعلق وانتساب أى أنها فى حيز الغرض نفسه لا يتسنى بدونها أن تثبته ونميزه عن غيره هي اذن من الوجهة المنطقية علاقة سببية مباشرة أو هي ترسبات ممارسة ذلك الغرض فى الزمن .

- ومستوى ثان علاقته بالغرض من درجة ثانية أو هي علاقة سببية غير مباشرة اذ لها ارتباط بمتعلقات الغرض لا بالغرض نفسه وكان هذه الاخيرة تصبح بدورها نواة لمجموعة ناشئة من الدوائر تجذب الى مدارها مجموعة من المعاني وهكذا ... فالمعاني المفردات تتفجر تفجراً ذاتياً فى ذهن الشاعر تنشأ عنه حاجة الى تعليق القول بها عوض تعليقه بالغرض مباشرة . مما يحملنا على القول ان البناء الشعري يقوم على ضرب من التداعي يعتمد بالشاعر شيئاً فشيئاً عن غرضه الاصلى من دون أن يقطعه عنه ، وعلى قدر البعد يكون التفاوت وتكون الجودة . (46)

الى هذا الحد كان العرب حريصين على وحدة القصيدة لكنها وحدة لها بعد مفهومي ضبطوه انطلاقاً من أدبهم .

ولعل أحسن ما يدل على هذا الحرص الموازنة التى أقاموها بين العناصر المكونة للجملة كوحدة السنية وظائفية وبين القصيدة كتجمل من تجليات روحهم الفنى :

- | | |
|---------------------------------|-------|
| (1) حروف مقطعة | بيت |
| (2) الكلام المؤلف من الحروف | فصول |
| (3) العبارات المؤلفة من الالفاظ | قصائد |

(46) تظن « ابن رشد » الى شئ، من هذا النوع وهو يستعرض أنواع المحاكاة يقول : « والنوع الثالث من المحاكاة هي التى تقع بالتذكير وذلك ان يورد الشاعر شيئاً يتذكر به شئ، آخر ... » واورد استشهاداً لهذا بيتين لحنم بن نويرة (طويل)

وقالوا اتيكى كل قبر دأيتسه لقبر نوى بين اللوى والكدكده ؟
قللت لهم ان الاسى يبعث الاسى دعونى ! فهذا كله قبر ملكك

وقد أقاموا على هذه الموازنة نظرية كاملة توفر في القصيدة الانسجام والترابط الذي يتوفر في الجملة النحوية فأكدوا على أربع نواح رئيسية :

- استجداء مواد الفصول وانتقاء جوهرها
- ترتيب الفصول والمواالات بين بعضها وبعض
- ترتيب ما يقع في الفصول
- ترتيب ما يقع في الفصول (47)

بهذه الطريقة تبرز القصيدة معمارا متكاملا أو هي صورة لمعمار بالمعنى الهندسى للكلمة . ولقد شددت انتباهنا في هذا الصدد قضية غريبة ما كنا نشيرها لولا ما لاحظنا من منحى بديع في طرحها نعى بها المشابهة التي درجت كتب النقد والادب على اقامتها بين بيت الشعر وبيت الشعر ، ولا نظن - في ما نعلم - أن أحدا ذهب في تفسيرها أبعد من كونها وسيلة فسروا بها مجموعة من المصطلحات اقتبسوها مما حولهم وأطلقوها على شعرهم لتأكيد العلاقة بين لغتهم والظروف الاجتماعية العامة التي تحويهم .

وتتجاوز بعض النصوص التي بين أيدينا التأكيد على هذه العلاقة لتعمقها وتعطيها أبعادا أخرى لم تكن نعرفها أو على الأقل لم تكن تجلب انتباهنا .

يقول « حازم القرطاجنى » : « ولما كانت أحق البواعث بأن يكون هو السبب الاول الداعى الى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين الى المنازل المألوفة والآفا عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها ، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكرا أو يصوغ مقالا يخيل فيه حال أحبابه وقيم المعاني المحاكية لهم في الازهان مقام صورهم وحياتهم ويحاكى فيه جميع أمورهم حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم أحبوا أن يجعلوا الاقاويل - التي يودعونها المعاني المخيلة لأحبابهم المقيمة في الازهان صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم - مرتبة ترتيبا يتنزل من جهة موقعه من السمع منزلة أحويتهم وبيوتهم . ويوجد في وضع تلك بالنسبة الى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة الى ما يدركه البصر » . (48)

النص أطول من هذا بكثير وهو ثرى بالمعاني الكاشفة عن المحركات العميقة التي تدفع الى قول الشعر . انها العلاقة بينه وبين بيئة جغرافيه

(47) « حازم القرطاجنى » « منهاج ... » ص 287 - 290

(48) « حازم القرطاجنى » نفس المصدر ص 249 - 250

اساسها التحول والتبدل والاندثار يحملها بين جنباته بعدا هفا متهاكالا لا تقوم منه صورة الا بموت أخرى ، متلاحقة في حركة سريعة لا يعي معها زمنه الحاضر بل تجذر فيه التأسي على الزمن فكان الوجد والحنين والاشتياق في مطالع قصائدهم وأشعارهم ينضج بالمأساة التي كانوا يعيشونها مع المكان (49) . ومن هذه الوجهة يصبح الشعر طريقهم الوحيد للحفاظ على صورة المندثر المنهار برموز لغوية تتحول الى فن به وحده يحققون وجودهم في المكان وانتسابهم الى التاريخ . هكذا نفهم قيمة اللفظ والشعر عند العرب ومكانته التي تفوق مكانة القرآن . ألم يرموه بالشعر لما أعجزهم ؟

2 المستوى المعنوي

رأينا في التعريفات السابقة ان معادلة الشعر هي :

لفظ + معنى + وزن + قافية

ورأينا ان اصحاب تلك التعريفات لم يضيفوا - في مستوى الصياغة النظرية - ما يدق الطرفان الاولين (اللفظ ، المعنى) فقلنا ان هذه خصائص اللغة لا خصائص اللغة في الشعر مما ادانا الى اعتبار الشعر عندهم ينحصر في المستوى الصوتي رغم الخاصية المزدوجة للقافية لانها في نهاية المطاف ترجع الى ذلك ايضا .

لكن المثبت في آثار من قدمنا تعريفاتهم سرعان ما يلاحظ ان الامور ليست بسيطة الى هذا الحد ، فهم - وان لم تحو حدودهم النظرية اكثر مما قلنا - عبروا عن عدم اكتفائهم بتلك المعادلة وقد ابرزوا ذلك بطريقتين :

ا - تفجير طرفي المعادلة الاولين

وجدنا عند ابن رشيق ، خاصة جملة من الاشارات تدل على ان مفهوم الشعر عنده لا ينحصر في تلك الجوانب الصوتية لذلك نراه يتحسس خصائص اخرى تتصل بنوع اللغة المستعملة والانماط التي تتألف حسبها في الشعر . الا انه لم يشتغل ذلك في الصياغة النظرية مما جعل هذه الخصائص تفر في مجموعة كبيرة من المعطيات الاخرى فلم تظهر قيمتها رغم اهميتها . (50)

(49) انظر في هذا الصدد دراسة « يوسف اليوسف » ، مقالات في الشعر الجاهلي ، دمشق ، 1975 .

(50) « ابن رشيق » ، المسمة « 1/116 وانظر خاصة 1/122 حيث يقول : « وقال غير واحد من العلماء : الشعر ما اشتغل على المثل السائر والاستمارة الرائعة والتشبيه البليغ الواقع وما سوى ذلك فان لغائله فضل الوزن . »

ب - التأكيد على علم كفاية الشعر الموسيقى في الشعر .

فلسنا نعدم في كتب الادب احكاما واضحة تؤكد هذا الراى من قبل :
« حدثني ابو القاسم بن يحيى بن على المنجم عن ابيه : ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعد من ذلك مراما واعز انتظاما » (51)

« نليس بشعر انما هو كلام مؤلف معقود بقواف . » (52)

ويمثل « ابن خلدون » قمة الرفض في هذا المضمار فقبل ان يحدد الشعر في « المقدمة » تعرض الى الحد الشائع « الكلام الموزون المقفى » ونسبه - فى نسيء من الازدراء - الى العروضيين منتها الى انه : « ليس بحد لهذا الشعر الذى نحن بصددده . » (53)

فما الشعر اذن ؟

ان بعض كتب التراث توفر لنا بيلا جذريا على المستوى النظرى لتعريفات الموسيقى المتقدمة ويكتسى هذا البديل صبغته الجذرية لا من رفضه للانماط الايقاعية التى تميز الشعر بل من اعتباره بنية السنية متميزة كما سنرى ذلك فى قسم الاستنتاجات .

وقد رأينا ان نقسم هذه النصوص الى قسمين :

(1) قسم فى حيز « فن الشعر » لارسطاطاليس لانها تترجمه او تلخصه او تنطلق منه ، فى هذا النطاق تدرج بعض نصوص الفارابى وابن سينا ، وابن رشد ، وحازم القرطاجنى وان كنا لم نقع فى الجزء المنشور من كتابه على تعريف للشعر بالمعنى الاصطلاحى للكلمة رغم كثرة المعلومات المفيدة فى ميثانه .

(2) قسم ثان يستأثر به تعريف « ابن خلدون » وسنحاول فى قسم الاستنتاجات ان نبين مادفعنا الى اعتباره قسما قائما برأسه .

حد الشعر

أ - « ان الشعر هو كلام مخيل مؤلف من اقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ، والمخيل هو الكلام الذى تدعن له النفس فتنبسط عن امور

(51) « المرزبانى » « الموشح » ص 547 .

(52) « الجيى » « طبقات » ص 8 - 9

(53) « ابن خلدون » « المقدمة » ص 1103 .

وتنقبض عن غير روية وفكر واختيار وبالجملـة تنفعل له انفعال نفسانيا غير فكري سواء كان المفعول مصدقا أو غير مصدق . « (54)

2 - « أن القول الشعري هو المغير ... إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا ووجد له فعل الشعر مثال ذلك قول القائل :

**ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا وسالت باعناق المطي الاباطح**

انما صار شعرا من قبل انه استعمل قوله : « أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا . وسالت باعناق المطي الاباطح بدل قوله : تحدثنا ومشينا ، وكذلك قوله :

بعيدة مهوى القرط .

انما صارا شعرا من قبل انه استعمل هذا القول بدل قوله طويلة العنق ... وانت اذا تأملت الاشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عدا من هذه التعبيرات فليس فيه من معنى الشريعة الا المعنى فقط والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والابدال والتشبيه وبالجملـة باخراج القول غير مخرج العادة ، مثل : القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الايجاب الى السلب ومن السلب الى الايجاب وبالجملـة : من المقابل الى المقابل وبالجملـة بجميع الانواع التي تسمى عندنا مجازا . « (55)

3 - الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والوصاف الفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على اساليب العرب المخصوصة به . « (56)

ماذا نستنتج من هذه النصوص ؟

ان هذه التعريفات تتفق مع السابقة في اعتبار العنصر الموسيقي مميزا للشعر لكنها لا تعطيه المكانة الرئيسية او هي على الاقل لا تفرده بهذه المكانة ،

(54) « ابن سينا » « فن الشعر » ص 161 .

(55) « ابن رشد » الكتاب المذكور ص 242 - 243 ، واضح ان النص لا يمكن اعتباره تعريفا بالمعنى الاصطلاحي لكننا اوردناه لكثرة المعلومات الهامة الواردة فيه ولوضوح الرؤية الشعرية .

(56) « ابن خلدون » « المقدمة » ص 1104 .

يؤكد ذلك ما ذهب اليه « ابن رشد » فى بحثه فى المثالين المذكورين فى النص عما يفرق بين الشعر والنثر فانه لم يرجع على قضية الوزن بل ربط ذلك بقضية اخرى لعلها اهم . اننا نفهم من كلامه ان البنية فى الشعر بنيتان : بنية اللفظ وبنية المعنى باعتباراه عنصرى مركبا وتبعاً لذلك نفقد عندما نحول الشعر الى النثر - الى جانب الوزن - بنية المعنى هذه ولتوضيح ذلك نعود الى المثال الاول:

« سالت بأعناق المطىء الاباطح » = « مشينسا »

نشر

شعر

ان كل سياق منها مؤلف من مجموعة من الالفاظ الدالة على معنى الا ان الفرق لا يمكن فى الدلالة لكن فى كيفية الدلالة ، اى فى العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول ، ففى حين تجعل العلاقة - فى القسم الثانى - المعنى مادة فقط نصيره فى القسم الاول بنية مع مادة سماها « الجرجاني » « معنى المعنى » .

لفظ ← معنى > بنية > لفظ ← معنى > فقط

لهذا السبب نراهم يؤكدون على دور البنية فى تحقيق مقاصد الشعر ملحين على ان الشاعر لا يبلغ غرضه من شعره بما يضمه من الافكار والمعاني وانما بالكيفية التى يبنى بها تلك الافكار لان التخيل كما يقول « ابن سينا » « يفعله القول لما هو عليه والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه . » (58) ونتيجة لهذا لم يكتفوا بملاحظة ان الشعر عدول عن النثر لان هذه الملاحظة لئن كانت خطوة اساسية فى البحث فانها تضبط الشعر بطريقة سلبية اى بما ليس هو لا بما هو (59) فحرصوا فى تعريفاتهم - خاصة ابن خلدون على ضبط معالم هذه البنية فجعلوا الاستعارة - وهى اهم وجوه المجاز - او المجاز بمختلف اقسامه قاعدة التعريف ، وفى هذا اقرار بان الشعر ينزع عن ان يستعمل اللغة استعمالاً طليعياً يحقق وظيفتها الاجتماعية حيث تبدو العلاقة بين اللغة والاشياء علاقة اولية مباشرة . والشعر من هذا المنظور يباشر خروجاً متواصلاً عن هذا المستوى اللغوى وعن هذه الوظيفة ويتأصل فى مستوى ثان تصبح فيه المرور

(57) « عبد القاهر الجرجاني » (1078/471) ، « دلائل الإعجاز » تحقيق : رشيد رضا ط 5 ، القاهرة 1372 هـ . ص 202 - 203 .

(58) « ابن سينا » المصدر المذكور ، ص 168 .

المذكور ، ص 13 .

(59) استفدنا هذه الملاحظة من كتاب

من اللفظ الى المعنى فى حاجة الى وسيط لان العلاقة خفية ، وهكذا تصبح اللغة نفسها محط انتباه .

اذن ان معادلة الشعر التى سبق ان رأيناها غير صالحة لهذا النوع من الشعر اذ الشعر ليس نثرا تزيينه موسيقى انه مغاير للنثر منفرد ببنية لغوية متميزة لا تخضع لنفس القوانين التى تترتب حسبها اللغة والاشياء فى النثر .

ان من اهم نتائج هذه الرؤية تخلص الشعر من تبعية النثر المرهقة التى فرضت عليه ، وهى تبعية عديمة الجدوى خاصة فى لغة تعددت فيها مستويات النثر بدون ان ندرك خصائص الاسلوب ، فى كل مستوى لذلك يصبح - فى نظرنا - من الخطا الاقرار : « واتبع العرب النظرية القديمة التى ترى الشعر والنثر نوعين من الكلام لا شكيلين متمايزين من التعبير وليس فرق بينهما فى رأيهم الا ان الشعر موزون مقفى . » (60)

ونود فى قسم اخير من عملنا ان نبدى انطلاقا من هذه التعاريف ملاحظتين تتعلق الاولى بالدور الذى لعبه الفلاسفة فى بلورة مفهوم الشعر وتعلق الثانية بمفهوم « ابن خلدون » .

والفلاسفة تأثروا - لا محالة - بارسطو وان كان ذلك درجات ، ولعل ابرز مظاهر التأثير درسهم خصائص القول الشعرى بمقابلته بانواع القول الاربعة الاخرى : القول البرهاني - القول الجدلي - القول السفسطائي - القول الخطابي . وبهذه الطريقة تجاوزوا انماط التعبير الى دراسة مضمون القول نفسه من الوجهة التى حددها ارسطو حسب مقصد المتكلم ونوع التأثير الذى يريد بعثه فى المستمع .

وقد هداهم هذا الى بعض مقاصد الشعر ، مستلهمين نظرية « ارسطو » باعتبار ان جانباً منها لا يختص بالشعر اليونانى بل له من الشمول ما يجعله ينطبق على الشعر مهما كان منبته : وقد كان « ابن رشد » حاد الوعى بهذا الجانب من نظرية « ارسطو » وهو ما يفسر بعض الحرية التى اخذها فى تلخيصه للكتاب يقول : « الغرض فى هذا القول تلخيص ما فى كتاب ارسطاطاليس فى الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الامم او للاكثر اذ كثير مما فيه قوانين خاصة باشعارهم . » (66)

(60) « غ. ف. غريناوم » ، الكتاب المذكور ، ص 21 .

(61) « ابن رشد » المصدر المذكور ص 201 .

واهم تلك المقاصد « التخيل » و « التمثيل » وقد تولدا عن مصطلح عسير الفهم ورد في تعريف ارسطو للشعر هو مصطلح « المحاكاة » . انه من العسير تبين معاني هذه المصطلحات رغم انهم حاولوا شرحها ، ولا يهنا ان نفق على حقيقة ما تدل عليه بقدر ما تهنا الاشارة الى مسألة تبع لها هي قضية الصنق والكذب فهم اعتبروا وظيفة الشعر - تبعا لذلك - « الايهام » لا الحقائق ولذلك قالوا ان الاقوال الشعرية « كاذبة » بالكل لا محالة » (62) . وهذا بيت القصيد في هذه الملاحظة فلقد تناقل العرب القولة المشهورة « اعذب الشعر اكذبه » سواء بهذه الصيغة او بصيغ قريبة منها ونسبها بعضهم صراحة الى « ارسطو » (63) مما فتح منزعا للبحث عن مؤثرات « ارسطو » في الشعر العربي . (64) وان كان البحث في هذه النقطة لم يؤد الى موقف واضح . فهذه الجملة بهذه الصيغة لا وجود لها في كتاب « ارسطو » المتعلق بالشعر وان كان يوجد ما يقاربها ، وحتى جملة « الفارابي » المتقدمة فليس المقصود منها الوجهة الاخلاقية التي استقرت في الشعر العربي بل الحقيقة بالمعنى الوجودي « الانطولوجي » مما يؤكد على ظاهرة الفن في الشعر باعتبار انه ليس مستودع حقائق عن الكون والحوادث التي تجد فيه يعرضها كما هي بل هو تشبيه ذلك الكون تشبيها يتاثر برؤية الانسان ويحقق مقاصده من الاثارة والتحريك . وليس مستبعدا ان يكون فهمهم الاخلاقي للكذب سد عليهم طريق ادراك بعض الخصائص الفنية للشعر وقد يكون القرآن لعب دورا اساسيا في تأصيل هذه النظرة الاخلاقية .

هذا اذن جانب هام نستفيد من كتب الفلاسفة اذ تجنبوا الوقوع في تاويل الكذب تاويلا اخلاقيا ، ثم انهم بعد ان الحوا في تعريفهم للشعر على دوره بحثوا في مرحلة ثانية عن الوسائل التي تجعل القول مخيلا فجاءت الاقسام الخاصة ببنية الشعر ولفته .

فمشاغلهم كما يظهر مما قدمنا ليست مشاغل السذية محضا لذلك لم تسلم تعريفاتهم من الوجهة الفلسفية وان اهتموا باللغة في درجة ثانية . وهكذا نصل الى الملاحظة الثانية المتعلقة « بان خلدون » فقد مكثه ابتعاده الزمنى واستقلاله الفكرى ان يخلص حد الشعر من شائبات الفلسفة وقدم تقديمها السنييا يكشف اساسا عن بنية اللغة فيه .

(62) « الفارابي » المصدر المذكور ص 151 .

(63) « قدامة بن جعفر » « نقد الشعر » ص 26 .

(64) انظر مثلا :

Bürgel J. C. : Remarques sur une relation entre la logique aristotélicienne et la poésie arabo-persane. Bruxelles, Correspondance d'Orient, n° 11, 1970, pp. 131-144.

وقد تقدم « ابن خلدون » بالتعريف خطوة نظرية هامة نتبين قيمتهما بمقارنتها بما جاء عند غيره كـ « قدامة بن جعفر » مثلاً . وقد فضلنا أن نقيم المقارنة بينهما لانا لاحظنا بينهما تشابها في شعورهما بمقتضيات الحد من الوجهة المنطقية : باعتباره يشمل « الجنس القريب » و « الفصل الذاتي » فبعد أن قدم « قدامة » تعريفه على عليه قائلا : القول جنس له ... » (65) واعتبر « الوزن والقافية » فضلا ذاتيا وان كان لم يذكر المصطلح . في حين اعتبر « ابن خلدون » عبارة « الكلام البليغ » جنسا ، وهذا يعتبر خطوة كبيرة في السيطرة على مفهوم الشعر لانه نزل بمفهوم الجنس من مستوى مطلق يفرق فيها بين الانجاس الكبرى - كالفصل بين ما يستعمل اللغة وبين غيره - الى مستوى دونه لعله اكثر فعالية في السيطرة على الامور اذ اعتبر الجنس المطلسق منقسما الى اجناس ضمنه او ان مفهوم الجنس نفسه يكون تطور في الذهن البشرى الى عصر « ابن خلدون » فليس « الكلام » جنسا للشعر انه « الكلام البليغ » ولا شك ان هذه الخطوة تطلبت على المستوى النظرى زمنا طويلا ، مع وجوب الاشارة هنا الى دقة « ابن خلدون » وتحريه في هذا التعريف عندما اضاف في التعريف قوله « المبنى على الاستعارة » فهو مدرك حق الادراك ان البلاغة لا تنحصر في الوجوه البلاغية - وان اكد ان اغلب الشعر لا يخلو منها - مما يجعل حده طيعا يشمل الكلام البليغ المبني على الاستعارة وغير المبني عليها .

هذه جملة من الآراء حول مفهوم الشعر عند العرب تقيدها في ابدائها بوجهة منهجية اعتمدت اساسا تعريف الشعر عندهم في مستوى الصياغة النظرية ، وهو قيد - لا شك - مجحف لا يسمح لمتتبعه بالالمام بكل جوانب نظريتهم ، لكننا التزمناها لان غايتنا لا تعدو التنبيه على بعض المصادر التي اهملت والاشارة الى ضرورة ممارسة تراثنا الادبي ممارسة علمية تستفيد من مكتسبات عصرنا حتى نحى فيه ما امامته قرون من الدراسة عطلت نبض الحياة فيه وافرغته في جملة من القوالب وعقدته بمجموعة من الآراء لعل الكثير منها لا يثبت امام البحث الجاد .

ولن يستقيم لنا ذلك - في رأينا - الا بالاستفادة من مناهج البحث اليوم استفادة واعية تربط المفاهيم بمنطقاتها الاستمولوجية حتى لا تقع في « المرجعية » العقيمة وتحاول ان تباشر هذا التراث بمفاهيم نستخلصها من التراث ذاته من غير ان تقلق انفلاقا خائفا .

(65) « قدامة بن جعفر » نقد الشعر ، ص 2 .

اللَّهُدُّ بَعْدَ الْبَيْضِ
أَوْ دَرَجَاتِ الثَّعْبِ
فِي الْأَرْضِ الْعَرَبِيَّةِ
عَمْرٍو طَرْسُو نَافِ

كنت جعلت عبارة « الادب الابيض » عنوانا لهذا الموضوع . وكنت اظننى بذلك سلكت مسلكا بكرا . فتساءل الناس : وما الادب الابيض ؟ وظنوه عكس ادب الزوج ، وظنوه الادب الصاغى . فتساءلوا عند ذلك عن معنى الادب الاسود والادب الاحمر والادب الازرق وغير ذلك من الالوان . فاضطرت الى الحد من هذه التساؤلات ووضعت العبارة فقلت : ان الادب الابيض هو الادب المجانى ، غير الهادف ، الادب الذى لا يعبر عن اى معنى ولا يقصد منه اى هدف ، فتساءلوا من جديد : وهل يمكن ان يوجد مثل هذا الادب ؟ كيف يعقل ان ينتج الاديب نصا ابيض خاليا من كل معنى ؟ ان هذا الالفو من الكلام عقيم . فذكرت بيتى ابن الرومى فى هجاء عمرو :

مستفعلن فاعلن فعولن بيت كمعناك ليس فيه
مستفعلن فاعلن فعولن معنى سوى انه فضول

وعلمت ان بعض الشعر لفو من الكلام عقيم ، وان بعض النثر لازم ، غير متعد الى شىء ، لا يفيد اى معنى :

مستفعلن فاعلن فعولن بيت كمعناك ليس فيه
مستفعلن فاعلن فعولن معنى سوى انه فضول

ورأيت ان البحث العلمى يمكن ان يكشف عن بعض النصوص البيضاء

ولما كانت الاشياء تتميز بأضدادها فلا بد ان توجد نصوص مختلفة درجات التعبير ، فمنها ما يفيد معان متعددة ، ومنها ما لا يتجاوز المعنيين ومنها ما يفيد معنى واحدا . فاتسع مجال البحث واصبح تصنيفا للأثار

حسب درجات تعبيرها ، وتحليلا لهذه الدرجات النفسانية والاجتماعية والسياسية والحضارية والفنية والدينية .

ولما كان البحث تقييما لنصوص بواسطة مقاييس مرقمة فانه احتياج الى نماذج متعددة تصطفي من بين عديد الآثار لتكون شواهد تثبت تواجد درجات متفاوتة للتعبير . والحصول على نصوص معبرة متيسر نسبيا لكن الكشف عن نصوص متعددة الدرجات ونصوص بيضاء اعسر . لذا توقفنا عند الدرجة الخامسة من التعبير . فلربما كان البحث الجماعي الذي تقوم به مجموعة من الباحثين ذوي الاختصاصات المتنوعة قادرا على الكشف عن نصوص تتجاوز طاقتها التعبيرية خمس درجات . فالعمل الفردي دائما مبتور ، يحتاج الى من يكمله من زوايا اخرى لا يتفطن اليها الا من كانت عدته كفيلة بسبر اغوار النص الادبي والكشف عن خفاياه ومدلولاته الظاهرة والباطنة .

وقد اتضح بعد من هذه المقدمة ان منهج البحث بعيد عن الدغمائية المقيدة باحدى المدارس النقدية . ذلك لان طبيعة العمل وتصور الموضوع وتحسس ابعاده ، كل هذه العوامل تقتضى الامام بشتى المناهج ، وتبنى ما يلائم اتجاه البحث . فان اعتبار الزوايا الاجتماعية للنص الادبي يخرج النقد من حيز التقييم الفنى والشكلى الى حيز النقد الاجتماعى الهادف الى معرفة العلاقات المحركة للنظام الاجتماعى . لكن اعتبار الجوانب الجمالية يرجعه الى الحيز الاول دون ان يبعده عن الثانى . واما التفكير فى الابعاد النفسية للنص الادبي فانه يحيل على مدارس اخرى تعتمد اللاشعور اساسا للبحث الادبي . فليس للتقيد باحدى هذه المناهج اية جدوى اذا تصورنا الادب متعدد الدرجات التعبيرية . وهذا لا يعنى ان المنهج الذى سلكناه محاولة للتوفيق بين اتجاهات نقدية مختلفة . فتلك انتقائية قد تؤدى الى الفوضى المنهجية . انما اساس هذا العمل المتمثل فى تصور لادب متعدد الزوايا هو الذى املى الطريقة وجعلها متعددة الزوايا ايضا .

وقد رأينا ان نندرج فى التحليل من النصوص المتعددة الدرجات الى النصوص التى يظن انها منعقدة التعبير ابرازا لهذا الصنف الاخير .

فان بعض الآثار من الثراء ما يمكن من قراءات متعددة ومن استخلاص ابعاد كثيرة ، والادب العربى الكلاسيكى يزخر بمثل هذه المؤلفات . فبعض كتب الجاحظ مثلا ليست كتب ادب فحسب انما هي دلائل وعلامات تمكن كل

من يستقرؤها من استخراج ابعاد اجتماعية ونفسانية وسياسية وحضارية
وجمالية . فقد يتسنى لنا ان نجعل كتاب « البخل » مثلا فى الدرجة الخامسة
من التعبير اذ هو يحتوى على كل هذه المعطيات .

فتصوير الجاحظ لحركات البخل وللعالَم الضيق الذى يعيش فيه
يسبغ على كتابه صبغة خاصة قوامها الهزل بشتى انواعه والفن فى اشكاله
البلاغية والتصويرية فقد صور آكل على الاسوارى بهذه الطريقة :

« وكان اذا اكل ذهب عقله ، وجحظت عينه وسكر وسدر وانبهز وتربد
وجبه وعصب ولم يسمع ولم يبصر . فلما رأيت ما يعتريه وما يعتري الطعام
منه ، صرت لا آذن له الا ونحن ناكل الثمر والجوز والباقي ولم يفجأني قط
وانا اكل تمرا الا استغف سفا ، وحساه حسوا ، وزدا به زدوا ، ولا وجده كنيزا
الا تناول القطعة كجمجمة الثور ثم يأخذ بحضنيها ويقلها من الارض . ثم
لا يزال ينهشها طولا وعرضا ، ورفعا وخفضا ، حتى يأتى عليها جميعا ولم
يفصل ثمرة قط من ثمرة . وكان صاحب جمل ولم يكن يرضى بالتفريق ،
ولا رمى بنواة قط ولا نزع قمعا ولا نفى عنه قشرا ولا فتشه مخافة السوس
واللود ، ثم ما رأيته قط الا وكأنه طالب ثار وشحشحان صاحب طائلة .
وكانه مفتلم او جائح مقرور » (1)

فهذا المشهد الواقعى ليس نتاج اديب فحسب ، بل هو عمل فنان عرف
كيف يدرك حركات تنم عن نهم شديد، وان يبلغ عن طريق اللفظ ما دركه بالحس،
فشاركت اللفظة والنظم والحس فى رسم الصورة والايحاء بالحركة والنفسية
والفكرة فى نفس الوقت .

فهذه درجة اولى من التعبير نسميها جمالية .

اما حجيج البخل لدفاعهم عن بخلهم وآراؤهم فى القصد
والتبذير ، فكلها علامات تكشف نفسيات خاصة يمكن ان تحلل
فى نطاق علم النفس الاجتماعى لانها آراء جماعات اتفقت على
مبادئ ووقع بينها تلاقح وتطعيم (المسجديون من اهل البصرة مثلا) لكن ذلك
لا يمنع من وجود نفسيات افراد تميزوا بالتبوغ فى تبرير بخلهم او استغلوا
ذكاءهم الحاد وثقافتهم الجامعة للاحتجاج لفائدة البخل .

(1) البخل، ص 79 - 80 تحقيق طه الحاجرى ط 4 القاهرة 1971 .

فهذه درجة ثانية من التعبير نسميها نفسانية .

ومن جهة أخرى فان كامل كتاب البخلاء مقيّد بالزمان والمكان ومتضمن لاسماء اعلام حقيقيين يمكن ان نجد في كتب التراجم تعريفا بهم . وهو ايضا صورة للعلاقات البشرية التي تربط بين هؤلاء الناس ، واخبار عن فيئات اجتماعية تمثل كافة الطبقات . ولموضوع الكتاب كذلك علاقة بالاحوال الاقتصادية والصراع من اجل كسب المال وحفظه ، فالمال متردد بين اناس يملكونه ويحاولون حبسه ، واناس لا يملكون شيئا ويسعون لكسب القوت بشتى الوسائل منها التطفل والتحايل والسرقة ، فالكتاب اذن صورة لهذا الصراع الاجتماعى الذى - وان كان محدودا فى اناس من صنف خاص هم البخلاء الاثرياء من جهة والطفيليون الفقراء من جهة أخرى - فانه يشير الى كثير من طرق الكسب والقصد والتعامل والتطاحن الذى ليس من الضروري ان نسميه صراعا طبقيًا فى مفهومه الحديث لكنه نوع من التوتر الدال على النظام الاجتماعى القائم فى القرن الثالث للهجرة .

فهذه درجة ثالثة نسميها اجتماعية .

واذا ما تعمقنا فى دراسة هذه التوترات ونعرفنا على الاطراف المحركة لها ، لاحظنا انها فى نهاية الامر تنتمى الى عنصرين : العنصر العربى والعنصر الفارسى وان جل البخلاء الاثرياء ينتمون الى البورجوازية الفارسية التى عرفت كيف تستغل الوضع الجديد بالعراق وخراسان فتعاطت نشاطات تدر عليها الكسب الوفير ، وان فقراء البصرة وبغداد ينتمون الى بعض القبائل العربية النازحة من البوادي والباحثة فى الحاضرة العباسية عن نمط للعيش جديد لكن كلا من العنصرين متمسك بقيم حضارية تدفعه الى هجاء الخصم فنزع الفرس الى الزهو بحضارتهم والى ذم العرب وعيشهم فى البادية والى الطعن فى اهم قيمهم ، ونزع العرب من جهتهم الى الدفاع عن قيمهم والى ذم بخل الفرس ، واذا ما فكرنا فى الدور الذى قام به الفرس لتركيز الخلافة العباسية وطموحهم الى نيل أعلى المناصب فى الدولة والى إعادة مجد الاكاسرة ، واذا ما تذكرنا ان مؤلف الكتاب ينتمى الى العرب (بالأصالة أو بالولاء فهذا أمر غير ثابت) ، يقاوم الشعبية ويرد على تهجماتهما على العنصر العربى ، عرفنا ان هذا الصراع سياسى ، قائم بين قوتين تريد كل منهما كسب النفوذ والجاه والمال .

فهذه درجة رابعة نسميها سياسية .

لكن الكتاب لا يقتصر على افراد معروفين ولا على جماعات متعايشة .

فان بعض النماذج البشرية التي صورها الجاحظ في كتاب « البخلاء » ، مازالت تعيش بيننا اليوم ، ومواقفها شبيهة بمواقف العديد من الاشخاص في كافة اقطار الدنيا ، فأخلاقهم وطبائعهم ونفسياتهم ليست الا علامات تشير الى اخلاق الانسان عامة وطبائعه ونفسياته ، وما سخرية الجاحظ منهم الاسخريّة من كل انسان ينتهج منهج الجمع والمنع . فنههم على القسرى وطريقته في الاكل او حرص الكندي ومعاملته لمتسوغ داره ، وتحايل خالد بن يزيد ووصيته لابنه ، كل هذه المواقف والصفات ليست الا مواقف وصفات انسانية غايتها تهذيب الانسان عامة وفي ذلك سر خلود هذه الآثار التي تصورها .

فهذه درجة خامسة من التعبير نسميها انسانية .

وقد تبين من هذا التحليل السريع لنص ادبي ان بعض الآثار متعددة درجات التعبير وان قيمة كل اثر تكمن في عدد هذه الدرجات ونوعيتها ، وبذلك يتيسر تصنيف الآثار حسب درجاتها التعبيرية وجعل كتاب « الامتاع والمؤانسة » في صنف النصوص ذات الاربعة درجات الدالة على أربعة أبعاد ذاتية واجتماعية وفكرية وجمالية .

فشخصية ابي حيان تتجلى في كامل الليالي لانه انتهج طريقة ذاتية يمتزج فيها السرد الموضوعي بالتعبير عن الخواطر والتجارب الشخصية فخصص مقدمة كل جزء من اجزاء الكتاب الثلاثة ورسالتين وجههما في نهاية « الامتاع والمؤانسة » الى الوزير ابن سعدان (2) وفصلا ختم به الكتاب للحديث عن نفسه وظروفه القاسية ، فظهر رجلا ميالا الى حب الدنيا ومباهجها منذ الصفحة الثالثة عشرة « هذه العاجلة محبوبة والرفاهية مطلوبة والمكانة عند الوزراء بكل حول وقوة مخطوبة ، والدنيا حلوة خضرة وعذبة نضرة » (3) الا انه كان يريد الوصول اليها من اقرب السبل ، فعاب عليه ذلك ابن عبيد احد جلاس الوزير فاجابه بقوله :

« انا رجل حب السلامة غالب على والقناعة بالطفيف محبوبة عندي » (4)

(2) هو ابو عبد الله الحسين بن احمد بن سعدان ، استوزره حبيب الدولة سنة 373 هـ وقتله سنة 375 هـ بدسيسة من منافسه على الوزارة ابي القاسم المدلي .

(3) الامتاع والمؤانسة ج 1 ص 13 .

(4) نفس المرجع ج 1 ص 104 .

لكن هذه السبيل لم تحقق آماله فى التمتع بالحياة فعاش عيشة بانسة وعرف
ذل السؤال وخاطب الوزير بكلام مؤثر جدا تظهر فيه منزلة الاديب فى
القرن الرابع وعلاقته بنوى النفوذ من رجال الدولة : « خلصنى ايها الرجل
من التكفف ، أنقذنى من لبس الفقر ، اطلقنى من قيد الضر ، اشترنى
بالاحسان ، اعتبدنى بالشكر ، استعمل لسانى بفنون المدح ، اكفى مؤونة
الغداء والعشاء .

الى متى الكسيرة اليابسة ، والبقيلة الذاوية والقميص المرقع ، وباقلى
درب الحاجب ، وشذاب درب الرواسين ؟

الى متى التأدم بالخبز والزيتون ؟ قد والله يح الحلق ، وتغير الخلق ،
الله الله فى امرى ، اجبرنى فائنى مكسور ، اسقنى فائنى صد ، أغثنى فائنى
ملهوف ، شهرنى فائنى غفل ، حلنى فائنى عاطل .

قد اذلنى السفر من بلد الى بلد ، وخذلنى الوفوف على باب باب .
ونكرنى العارف بى ، وتباعد عنى القريب منى . « (5)

وبهذه الخيبة المرة انقلبت الرغبة فى الدنيا نقمة على اهل الدنيا نقمة
على اهل الدنيا فرأى انهم « سباع ضارية وكلاب عاوية وعقارب لساعة وافاع
نهاشة » (6)

وانقلب حب العاجلة الى حب الآجلة فاكثر من الابتهال الى الله ومن
التأمل فى النفس البشرية .

فهذا بعد اول ذاتى افضى الى بعد ثان نسميه اجتماعيا .

فقد عاش ابو حيان فى عصر ضعفت فيه الخلافة المركزية ببغداد وصار
الامر بايدى بنى بويه . وعاصر مجموعة من ضعاف الخلفاء (القاهر والراضى
والمتمقى والمستكفى والمطيع) (7) والى كتاب « الامتاع » فى عهد الطائع الذى
طالت خلافته نسبيا ، لانه لم يكن يباشرها (8) . وكان ابا حيان يئس
منهم جميعا فلم يشر الى واحد منهم اما الوزراء فقد كان شديد القسوة ازاءهم ،

(5) نفس المرجع ج 3 ص 226 - 227 .

(6) نفس المرجع ج 1 ص 36 .

(7) تولى جميعهم الخلافة من سنة 312 هـ الى 363 هـ .

(8) من 363 هـ الى 381 هـ .

فزيادة على حملته القوية على ابن العميد وابن عباد ، فلم يسلم من لسانه حتى ولي نعمته الوزير ابن سعدان الذي سأل عن رأى العامة فى سياسته فنقل اليه بكل صراحة ما تعيبه العامة عليه من لامبالاة بشؤونها ، فأرجع لاوزير أقوالها الى الشائعات التى يروجها منافسه ابن يوسف ثم قال : « والله لأنظرن لها وللفقراء بمال اطلقه من الخزانة ، وأرسم بيع الخبز ثمانية بدرهم» (9) ولم يكتف أبو حيان بالنقد السلبي بل اوصى الوزير باتخاذ مبدأ الشورى والعمل لصالح الرعية والاستعانة بأعوان اكفاء منها الى خطوة الاعتماد على حاشية سيئة السرائر .

واشترط ان يتوفر فى رجال الدين الايمان وحسن السلوك حتى يكونوا قوة للناس كما الح على تجنب التعصب الدينى الذى دفع بالعامة الى الفتنة « فسفكت الدماء ، واستبيح الحريم وشنت الغارات ، وخربت الديارات ، وكثر الجدال ، وطال القيل والقال ، وفشا الكذب والمحال ، واصبح طالب الحق حيران ومحب السلامة مقصودا بكل لسان وسنان ، وصار الناس احزابا فى النحل والاديان (...) فشمت اليهود والنصارى والمجوس بالمسلمين . » (10)

وبهذه اللوحة القائمة اشار الى الصراع الذى كان يدور بين الشيعة والحنابلة ببغداد فتحرق المساجد ويقتل الناس فى الشوارع وبين أبو حيان انه نتج عن هذه الفتنة الداخلية تحول اجتماعى مكن بعض السفلة من الارتقاء فى المراتب الاجتماعية وانتقال بعض العيارين من حالة التسول الى امتلاك الاراضى والجوارى بواسطة السيف وقطع الطرق كما مكن الروم من شن الغارات على بلاد الاسلام فى خلافة المطيع وامارة عز الدولة سنة 362 هـ (11)

وتناولت مساهرات ابي حيان شتى اصناف العامة وعاداتها فعلى ما يوجد عند بعض الناس من الفأل والطيرة تعليلا دقيقا بقوله : « انما هذه الاخلاق عارضة للنساء واشباه النساء ، ومن بنيته ضعيفه ، ومادته من العقل طفيفة وعادته الجارية سخيفة » (12)

(9) الامتاع ج 2 ص 36 .

(10) نفس المرجع ج 2 ص 77 .

(11) انظر الليلة الثامنة والثلاثين ج 3 ص 151 .

(12) الليلة الاربعون ج 3 ص 204 .

وللكتاب درجة ثالثة او بعد ثالث نسميه فكريا اذ تناول فيه ابو حيان مواضيع هامة تتعلق بطبيعة الانسان والاخلاق والنفس والروح وغير ذلك .

فالانسان في نظره « هو الشيء المنظوم بتدبير الطبيعة للمادة المخصوصة بالصور البشرية ، المؤيد بنور العقل من قبل الاله . » (13) وموقف ابي حيان من حقيقة الانسان يبرز مدى تأثره بفلاسفة اليونان . فهو يعتبره حيا ناطقا مائتا يشبه الحيوان في حسه وحركته ، والمملك في فكره وقوة اختياره ونوره الالاهي ، والمادة في تبدلها وتحللها . اما تعريفه للنفس والروح ففيه تجاوز لتجنب الفقهاء الخوض فيهما ولحيرة الشعراء في حقيقتهما ، فقد حاول ان يميز بينهما تمييزا علميا معتمدا على من سبقه من الحكماء الذين « حكموا بان الروح جسم لطيف منبث في الجسد على خاص ماله فيه . واما النفس الناطقة فانها جوهر الالهي وليست في الجسد ولكنها مدبرة للجسد ، ولم يكن الانسان بالروح بل بالنفس ، ولو كان انسانا بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق بان كان له روح ولكن لا نفس له . » (14) فهو يعتقد اذن ان الانسان انسان بالنفس لا بالروح وانما هو بالروح حي فحسب ، فالنفس هي التي تميزه عن الحيوان وهو بذلك يعتبرها خالدة ومستغنية عن الجسد بينما الجسد والروح زائلان . ويعتبرها كذلك جوهر لا جسما .

وفي هذا النطاق يمكن تحليل رأى ابي حيان في الطرب . وهي نظرية طريفة اخذها عن سقراط فيما ترجمه ابو عثمان الدمشقي ، فقد سئل لم طرب الانسان على الفناء والضرب ؟ فقال : لان نفسه مشغولة بتدبير الزمان من داخل ومن خارج وبهذا الشغل هي محجوبة عن خاص مالها من المثالات الشريفة انكشف لها بعض ذلك الحجاب فحنّت الى خاص مالها من المثالات الشريفة والسعادات الروحية من بعد ذلك العالم لان ذلك وطنها الحق . فاما هذا العالم فانها غريبة فيه . والانسان تابع لنفسه ، وليست النفس تابعة للانسان لان الانسان بالنفس انسان ، وليست النفس نفسا بالانسان ، فاذا طربت النفس - اعني حنت ولحظت الروح الذي لها - تحركت وخفت فارتاحت واهتزت . ولهذا يطرح الانسان ثوبه عنه ، وربما مزقه كانه يريد ان ينسل من اهابه الذي لصق به ، او يفلت من حصاره الذي حبس فيه ، ويهرول الى حبيبه الذي قد تجلى له وبرز اليه . » (15)

(13) الامتاع ج 3 ص 112 .

(14) الامتاع ج 2 ص 113 .

(15) الامتاع ج 1 ص 215 .

وقد اختلف المفكرون فى نظرتهم الى هذا الوطن الحق ، فهو عند المسلمين عالم الاخرة ، وعند فلاسفة اليونان عالم المثل ، وعند علماء التحليل النفسى فى العصر الحديث عالم اللاشعور . وقد اقترب ابوحيان من التفسير الحديث بعبارته « خاص مالها » وفى استعمال كلمة « الحجاب » وهو يقترب منه ايضا فى تفسيره للاحلام واعتباره « الرؤيا ظلا من ظلال اليقظة » (16)

فهذه بعض الحقائق التى توصل اليها التوحيدى بحكم ثقافته الاسلامية واليونانية وحياته فى محيط لا يخول له تجاوز بعض الحدود . وقد كان ينزع الى تجاوزها فى كثير من المواقف ، وذلك ظاهر فى تقدمه لاختلاف المذاهب الفكرية وجراته فى ذم تعدد فرق الشيعة الفلاة فى حين كان النفوذ بايدى بنى ابويه المتشيعين . وتظهر جراته الفكرية ايضا فى تصريحه بأرائه الاعتزالية فى التوحيد . ونتج عن وضعه هذا تناقض فى افكاره ، فلا نعرف على وجه التحقيق هل كان سيجستانى النزعة (17) ام سنيها ، فانكاره لكيف ولم وماذا وتصريحه بان العقيدة اساس التفكير الدينى من جهة اخرى يتناقضان آراء ارسطو وافلاطون وسقراط وابى سليمان المنطقى من جهة اخرى يتناقضان . فهو يثبت ان جميع الفرق لا تصل الى الحقيقة بمقالات الفلاسفة وشواهدهم وطريقتهم بل « بكتاب ربها واثار نبيها » ويرى ان كل محاولات التوفيق بين الشريعة والفلسفة فاشلة كمحاولة اخوان الصفاء ومحاولة ابى زيد البلخى وابى تمام النيسابورى وغيرهم . وشرح فى رسالة الحياة كيفية تصويره للاخرة بقوله : « وقد شعرنا بهذا كله بنور الاهى سرى الينا فشاع فينا ووجدناه يقينا لا ريب فيه وشهدناه عيانا لا مرية به ، والعيان العقلى فوق القياس الحسى لان العقل مولى الحس عبد » (18) فهذا كلام يذكر بشكه فى العقل ويقر به من الصوفية الذين يرون الحق عن طريق الابتهاال ويمهد لظهور الغزالى الذى وصل الى اليقين بعد عذاب طويل وادرك ان الحق « نور يقذفه الله فى الصدر »

ونجد تفسيراً لهذا النناقض فى تحليل محمد اركون لكتاب الهوامل والشوامل ، فهو يرجعه الى المحيط الذى عاش فيه ابوحيان والى ثقافته المختلفة الاصول (19) .

(16) الامتاع ج 1 ص 216 .

(17) نسبة الى أبى سليمان محمد بن طاهر بن بهرام السجستانى المنطقى كان من كبار علماء المنطق والمطليين على دقائقه واسرارها عاشره أبو حيان طويلا . عاش قتيلا وتوفى فى اواخر القرن الرابع .

(18) ثلاث رسائل لابی حیان التوحيدى تحقيق ابراهيم الكيلانى دمشق 1951 ص 61 .

(19) ستوديا اسلامكا المجلد الرابع عشر ص 73 الى 108 والمجلد الخامس عشر ص 63 الى 87 .

فكتاب الاماع والمؤانسة « يعكس طبيعة تفكير ابي حيان واهم المشاكل
الماورائية التي حاول المفكرون المسلمون معالجتها فى القرن الرابع .

لكن للكتاب بعدا رابعا نسميه جماليا لانه يتعلق بفن ابي حيان فى الكتابة .
وهو فن قائم على اتقانه التعبير والعزوف عن التكلف الذى راج فى عصره وشهر
به التوحيدى فى هذا الكتاب . فقد اعتنى الكاتب بجزالة اللفظ بدون اغراب
وبتوليد المعانى بدون اطناب وحاول ان يجسم الصورة بواسطة الالفاظ
تجسيما حيا حتى كان السامع او القارى امام مشهد حي تكثر فيه الحركة
والايحاء . وتظهر هذه الخصائص فى بعض اوصافه الطريفة لتأثير الغناء فى
النفوس . فهذا ابن فهم الصوفى يستمع الى غناء الجارية « نهاية » فيتحول الى
رجل غريب الاطوار « فانه اذا سمع هذا منها ضرب بنفسه الارض ، وتمرغ
فى التراب وهاج واُزبد وتعفر شعره ، وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه
ومن يجسر على الدنو منه ، فانه يعض بنبابه ، ويخمش بظفره ، ويركل برجله ،
ويخرق المرقعة قطعة قطعة ، ويلطم وجهه الف لطمة .. » (20) وهذا ابن غيلان
الجزارى يطرب لترجيحات « بلور جارية ابن اليزيدى » فانه اذا سمع هذا منها
انقلب حمالق عينيه ، وسقط مفشيا عليه ، وهات الكافور وماء الورد ، ومن
يقرا فى اذنه آية الكرسي والمعوذتين ويرقى بها شراها » (21)

فهذه درجات اربع يتميز بها كتاب « الامتاع والمؤانسة » ويمكن لبعض
النصوص الا يبلغ اربع درجات ويمكن لبعضها الآخر ان يتجاوزها ، فالشعر
الخمري مثلا قد لا يتجاوز الدرجتين الجمالية والنفسية ، وحكاية ابي المطهر
الازدى التي الفاها ابو القاسم البغدادي فى القرن الرابع لا تتجاوز فى نظرنا
الدرجة الواحدة اذ هي هذيان سكير ثرثار ليلة كاملة فى منزل احد اثرياء
بغداد فتحليلها لا يمكن الا من استخراج صورة لبعض المجالس الخمرية قد
رسمت فى اسلوب عقيم ، الدرجة الجمالية فيه منعقدة ، وضيق المجال لا يمكننا
من تحليل نصوص اخرى ذات درجات تعبيرية متفاوتة ، لكننا نصل الى
النصوص ذات الدرجة الصفر اى النصوص البيضاء التي نقرأها فلا نخرج
منها لا بمتعة جمالية ولا بأبعاد وخلفيات متفاوتة ، هي النصوص التي يعيب
اصحابها باللغة وبالمعنى ويحاولون ان يسدوا فراغا بالاوهام ، واللفة العربية
تيسر مثل هذه الزركشات والالاعيب اللغوية التي تضيع فى طواياها المدلولات .

(20) الامتاع ج 2 ص 166 .

(21) نفس المرجع ص 187 وعبرة هياشراها عبرية معناها يا حي يا قيوم .

وصدر بتونس هذه السنة كتاب طريف بعنوان « زخارف عربية » للاستاذ نور الدين صمود نشر فيه بعضا من هذه النصوص التي يلعب فيها اصحابها بالقوافي والكلمات ، والقلب والجناس ، والتحريف والتصحيف ، والتربيع والتدوير والعاطل والحاو ، والاهمال والاعجام ، والحروف والارقام ، « فتجد قصائد تستطيع ان تقرأها طردا وعكسا ، اى يمكنك ان تقرأ كل بيت فيها من الشمال الى اليمين او من اليمين الى الشمال ، حرفا حرفا او كلمة كلمة ، وتجد قصائد في المدح اذا غيرت فيها نقط بعض الحروف صارت هجاء وتجد قصائد اخرى جميع حروفها منقوطة واخرى جميع حروفها خالية من النقط ، وتجد قصائد اخرى اذا قرأتها طردا كانت مدحا ، واذا قرأتها عكسا صارت هجاء » (22) « وقد كتب بعض المولعين بهذه الطريقة قصيدة تتولد منها قصائد: يكتب بعض كلماتها بالاحمر وبعضها بالاخضر والاصل بالاسود ، فاذا قرأت جميع الالوان تحصلت على القصيدة الام ، واذا قرأت الكلمات المكتوبة بالاحمر تحصلت على قصيدة ثانية وتتولد من القصيدة الحمراء ومن القصيدة الخضراء قصائد اخرى بالطريقة السابقة » (23)

وفسر جامع هذه النصوص التي تبدو من الادب الابيض هذه الظاهرة بانتمائها الى عصور الانحطاط الادبي التي قضت - فى نظره - على روح الادب ، فولع الناس بالقشور وتركوا اللباب ، وذكر رأى ابن خلدون فيهم : « أن اصحاب الاذواق فى البلاغة يسخرون من كلفهم بهذه الفنون ، ويعدون ذلك من القصور عن سواه . » (24)

واول من قام بمثل هذا العبث الادبي هو الحريرى الذى سمي بعض اشكاله « مالا يستحيل بالانعكاس » . ونظم فيه ابياتا تقرأ طردا وعكسا فتفيد نفس المعنى ، من ذلك قوله :

أَسْ أَرْمَلًا إِذَا عَرَا وَأَزَعَ إِذَا الْمَرْءُ أَسَا
أَسْنَدُ أَخَا نَبَاهَةِ أَبْنُ إِخْءَاءِ دَكَّاسَا
أَسْلُ جَنَابَ غَاشِمٍ مُشَاغِبٍ إِنْ جَلَّسَا

(22) زخارف عربية ص 10 .

(23) نفس المرجع نفس الصفحة .

(24) نفس المرجع ص 11 .

أَسْرُ إِذَا هَبَ مَرًّا وَأَرَمَ بِهِ إِذَا رَسَا
أَسْكُنْ نَقْوَ فَعَسَى يُغْفِ وَقْتُ نَكْسَا (25)

فهذا لنص ابيض في ظاهره ، قفى صاحبه في تأليفه وقتا طويلا لبلوغ غاية واحدة وهي اثبات قدرته اللغوية ، واختار له موضوعا بسيطا ومركبا سهلا وهو الوعظ الاخلاقي ، كما التجأ في نظمه الى بحر قصير وهو مجزوء انرجز .

وصفى الدين الحلي (26) من المولعين ايضا بمثل هذه اللزوميات التي يستعمل فيها اصحابها وسائل تبرز وفرة زادهم اللغوى لكنها تخرج آثارهم من حيز الادب المعبر الى حيز الادب الابيض ، فله قصيدة في المدح يستعمل التصغير في جل كلماتها ، نقرأها فلا نحس بمتعة فنية ولا نخرج منها بدلولات معبرة :

نَقِيطُ مِنْ مُسِكَ فِي وَرِيدٍ خُوَيْلَكَ أَمْ وَشِمٌ فِي خُدَيْدٍ
وَذِيَاكَ اللَّوْنَمِ فِي الضَّحِيَا وَجِبْهَكَ أَمْ قَمِيرٌ فِي سَعِيدٍ ؟
وَجِبُهُ شُوَيْدِنٌ فِيهِ شُكَيْلٌ أَرَقٌ مُعِينِيَاتٍ مِنْ خُوَيْدٍ
ظَبْيٌ بَلَّ صَبِي فِي قَبِي مُرْتَهَبُ السَّطِيوَةِ كَالْأَسِيدِ
مُعَبِّشِقُ الْحُرَيْكَةِ وَالْمَحِيَا مُمَبِّشِقُ السَّوَيْلِفِ وَالْقُدَيْدِ
مُعَبِّسِيلُ اللَّمِّي لَهُ نُغْبِيرٌ رُوَيْقَتُهُ خُمِيرٌ فِي شَهِيدِ (27)

فلا بد من ترجمة هذه الأبيات الى لغة عادية لفهم محتواها ، فاليبت الاول منها يصبح هكذا : نقط من مسك في ورد خالك أم وشم في خد ؟ ثم نفحص ذلك المحتوى فلا نجد غير القشور والقوالب الباهظة ، يرصفها الناظم رصفا ويظن انه يمدح ويهجو في نفس الوقت ، فلا المدح أجاد ، ولا الهجاء أفاد .

وقد يتفنن بعض الشعراء في القوافي ، فيجعل أعجاز الابيات حروفا مكان الكلمات فيقول :

- (25) نفس المرجع ص 14 .
(26) عراقى الاصل ولد سنة 677 هـ/ 1278 م تعاظم التجارة وزار القاهرة سنة 726 وتمدح السلطان الملك الناصر . توفي سنة 760 هـ/ 1349 م .
(27) زخارف عربية ص 27 .

| | |
|--------------------------|---------------------|
| عين وجيم وباء (عجب) | يا من له في السجيا |
| نون وعين وتاء (نعت) | ما طاب لي في سواكم |
| نون وكاف وتاء (نكت) | عهدكم ليس فيها |
| ميم ودال وحاء (مدح) | وحظكم كل يوم |
| شين وياء وخاء (شيخ) | واننى في حماكم |
| صاد وباء وراء (صبر) | لم يبق لي في بلائكم |
| كاف ونون وزاء (كنز) (28) | انتم لكل فقير |

الى غير ذلك من هذه الالاعيب اللفظية العميقة

وقد نجد بعض القصائد مهمة اى لا تحتوى على اى حرف معجم او قصائد معجزة كامل حروفها منقوط وقد نجد رسالة سينية اى كامل كلماتها يحتوى على حرف السين ، او شينية ولا ندرى هل ان مثل هذه النصوص قد ادى الرسالة التى ارادها جامعها وهى كما يقول فى خاتمة الكتاب :

« خدمة العربية ، تحبيبها الى ذويها واظهار كنوزها ، واحياء ذكرى مجيديها ، والفائضين فى بحرها على لآليها وجواهرها » (9)

فقد يكون تذوق الادب رهين استعداد القارئ وثقافته ومراكز اهتمامه ، وما يعتبر ادبا أبيض عند البعض قد يحتوى على درجات تعبيرية متعددة عند البعض الآخر ، فهذه نصوص لا تتعدى فى الظاهر الى اى معنى فاذا قارناها ببعض آثار الجاحظ أو ابى حيان أو بديع الزمان وجدنا البون شاسعا بينها لكننا اذا أمعنا فيها النظر وجدنا لها مدلولات وأبعادا معبرة على الأقل عن أذواق باعثيها ومتقبليها فى نفس الوقت . فهى صورة لحاجات جمهور يعجب باللفظ على حساب المعنى وليس من الضروري ان يكون اللفظ جزلا او بليفا بل يكفى أن يكون طريفا غير مألوف ، فلا شك أنه كان للحريرى معجبون يحثونه على المزيد من الاجتهاد اللفظي او ينافسونه نظم الكلام والاكتثار من صورة البديع والحوشى والعاطل والحالى والمعجم والمهمل والعكس والطرد ..

(28) نفس المرجع ص 37 .

(29) نفس المرجع ص 99 .

وبذلك يتلون النص الادبي ويزول بياضه ويكسب درجة تعبيرية وربما درجات حسب زاد القارئ وغاياته من تحليل الآثار الادبية .

ولو عدنا الى كل الشواهد التي ذكرنا ونظرنا اليها من مختلف الزوايا لا يمكن ان نكسب كلا منها درجة تعبيرية ولأنكرنا بذلك وجود ادب ابيض أو ادب صفر أو ادب مجاني أو ادب عابث أو ادب سلبي ، فالرسم التجريدي ايضا يظهر من اول وهلة لنطظهره فوضى فنية لا يقصد منها أى شيء . لكن تحليل بعض الرسوم التجريدية من قبل خبير بفن الرسم يبرز ابعاد تلك الرسوم ومدلولاتها .

ولو عدنا الى كل الشواهد التي ذكرنا ونظرنا اليها من مختلف الزوايا لا يمكن ان نكسب كلا منها درجة تعبيرية ولا نكرنا بذلك وجود ادب ابيض أو ادب صفر أو ادب مجاني أو ادب عابث أو ادب سلبي ، فالرسم التجريدي ايضا يظهر من اول وهلة لناظره فوضى فنية لا يقصد منها أى شيء . لكن تحليل بعض الرسوم التجريدية من قبل خبير بفن الرسم يبرز ابعاد تلك الرسوم ومدلولاتها .

والموسيقى السمفونية تبدو للسامع العادى عديمة المعنى والتأثير لكنها اذا تذوقت في ظروف ملائمة ويزاد موسيقى خاص امكن تقييمها تقييما ايجابيا والصنفعة البيضاء الموجودة في بعض حكايات « الف ليلة وليلة » هي بيضاء في الظاهر فقط ، فقد قتلت الملك لانها وان كانت خالية من الكتابة فقد كانت مسمومة .

وعندما قارن ابوحيان التوحيدى بين الكتابة والحساب رد على منكرى فضل الكتابة بقوله : (واما قولك احدى الصناعتين (اى الكتابة) هزل والاخرى (اى الحساب) جد فبئس ما سولت لك نفسك على البلاغة ، هي الجد ، وهي الجامعة لثمرات العقل لانها تحقق الحق وتبطل الباطل على ما يجب ان يكون الامر عليه » (30)

وخاتمة القول انه لا وجود في نظرنا لادب ابيض مهما ضعفت قيمة الاثر الادبي انما يوجد قارئ ابيض لا يعرف كيف يستغل النص وكيف يستقرؤه ليستخرج منه ابعادا مختلفة تجعله ذا درجات تعبيرية مفردة او مزدوجة وربما متعددة .

(30) الامتاع ج 1 ص 101 .

مظاهر التفكير
في الاستيلوب
عند العرب

محمد هادي الطرابلسي

كان منهج العرب في تذوق الادب وتقييم الآثار متسما بطابع الشمول في القرون الاولى من الحضارة العربية . فقد ساروا في اتجاهات متعددة متداخلة منها ما استقل اليوم ومنها ما هو في الطريق . فكانوا يجمعون بين عرض الآثار المدروسة على مقاييس التقييم المختلفة التي استقل بها علم النقد فيما بعد ، وعرضها على المثل التي كانت تعتبر العليا في الكتابة الادبية ، والتي كانت من مشمولات ما نسميه بعلم اصول الادب ، وعرضها كذلك على الرصيد الفني المشترك الاوفى الذي استأثر بتجميعه علم البلاغة ، وعرضها ايضا على خصائص الاساليب العامة التي لم يخف الشعور يوما بدورها الفعال في الخلق الفني المتجدد ولكن لم تتجه العناية الى وضع علم مستقل يدرسها الا اخيرا .

فقد كان لكل من زوايا النظر المختلفة هذه مصيره المعروف : فقد انتهى الينا علما النقد والبلاغة مستقلا كلاهما بذاته بعد ان دخل فيهما ما كان مكونا لعلم اصول الادب . غير ان علم النقد وصلنا مزعزا وعلم البلاغة متحجرا . وليس هذا هو العامل الوحيد الذي يفسر ظهور الاسلوبية اليوم في شكلها المعروف ، بل يفسره ايضا قيام الاسلوبية الحديثة اطارا علميا لغويا مستحكما .

فالاسلوبية - التي يتنزل فيها هذا البحث - آخر ما تفرع من علوم اللغة وتأسس على انقراض علم البلاغة التقليدي في اطار لغوى حديث هو اطار الاسلوبية بعمل قادح قديم حديث هو علم النقد ومنشط تعليمي دائم هو عملية شرح النصوص ، لكن الاسلوبية لم تأخذ استقلالها التام بعد ، ولما تتبلور مسائلها عند الدارسين ولما تنضج معاملها النهائية .

* أنجز هذا البحث ضمن برنامج قسم الاسلوبية بمركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية

ولم يدرك العرب هذا العلم الناشئ الذى ما زال متمللا
فى الغرب الا فى السنوات الاخيرة اثر احتدار الوعى بخلل
المنهج الموروثة فى تقييم الآثار والحاج حاجتهم الى اسس تقييم
موضوعى جديد . ولم تتعد مساهمتهم . المحدودة المتواضعة فى
بحث قضايا الاسلوب ، الكتابة عن مشاغل الغرب وصفا وتوثيقا .

ونرى - فى خضم هذا الوعى وهذه اللفتة - ان تكون العودة الى تراث
العرب ودراسته على ضوء حديث الاتجاهات وناجها اولى فى البداية ، حتى
يكون البناء مستكلا اصوله فى التاريخ والحضارة .

فليست الهمة متعلقة فى هذا البحث بالانطلاق من حصيلة النظريات
المختلفة التى ولدها منذ مطلع هذا القرن خاصة نظر اللغويين وتقاد الادب
من الغربيين فى الاسلوب ، للوصول الى تراث العرب وبيان ما يمكن ان
يندرج منه فى سلك من اسلاك هذه النظريات الحديثة ، وانما المقصود هو
تتبع ما امكن من تراث العرب قديما وحديثا والتأمل فى ما درسوه من حياة
اللغة للنظر فى هل توفر فى المتفرق من آرائهم نظرية فى الاسلوب او مواقف
بيئة فى حده ومداه ومقوماته ، تحمل انفسا جديدة كامنة وتحتاج الى جلاء .

واننا لمستعينون بمعطيات الالسنية الحديثة فى البحث وحصيلة
الاسلوبية ، الا اننا متخذوهم سندين لا قاعدتين ، على ضوءهما نريد ان
نقرأ تراث العرب قراءة جديدة كما يقال ، لا ان نخضعها الى مادة توفرت
ولا ان نخضع هذه المادة لهما لاننا اذنا نخشى على مادتنا ان تذوب ومنهجنا
ان يتحطم ، ولذلك قوينا الاعتماد على النصوص ، ولم نتردد فى ايراد
الشواهد المطولة احيانا ، ثقة منا بان الشاهد انطق فى السعة ، وطمعا فى
ان يكون بحثنا هذا أداة نظر واداة توجيه معا .

حد الاسلوب

لا يكاد يظفر الباحث عن تعريف دقيق للاسلوب عند العرب ، قديمهم
وحديثهم ، الا باجتهادات ترومه ولا تقع عليه ، او تقع على ما يظن المعروف
انها ذاته ، ولكنها فى الحقيقة بعض صفاته او متعلقاته . والذى يعوزنا فى
هذا المجال هو التعريف الجامع المانع . ولسنا نحاسب العرب فى هذا الشأن
كما لو كان الاسلوب قد تبلور عندنا اليوم فى تعريف جامع مانع ، ليس بعده

زيادة ولا نقصان ، فان الاسلوبيين حديثا ما زالوا فى طلبه ، والبحث ما زال متعلقا به . 1 بل ، ان اعوص مشاكل الساعة فى هذه القضية انما هى مشكلة تعريف الاسلوب . والحق ان آخر ما يتم فى وضع علم من العلوم ، او ضبط فن من الفنون هو تحديد عنوانه ، لان العنوان هو المرآة الاولى التى تعكس مدى نضجه . وما ابعد الاسلوبيين اليوم عن وضع علم الاسلوب وضعه النهائي ! غير اننا كنا ننتظر ان نجد شيئا من التدقيق يظهر شيئا فشيئا عند العرب من دارس قديم الى آخر حديث لمفهوم ما نستخدم اليوم على تسميته بالاسلوب ، او لمفهوم يصلح للاسلوب ويطلق عليه مصطلح آخر .

لم نعدم مع هذا ، بعض المحاولات الحديثة لما تتطلع اليه انفسنا . لكنها محاولات خرجت اما فى طى الحكاية : بعضها يحكى بعضا ، او فى طى القطيعة : لا يبنى بعضها على البعض الآخر بناء صحيحا من شأنه ان يسد ثغرات السابق ويوجه اللاحق توجيها جديدا . فخرجت هذه الاعمال فى الجملة اما مؤودة او منبئة مؤودة كمحاولات اكثر الذين كتبوا فى البلاغة ، فانهم قلما تجاوزوا آراء الجاحظ 2 ، ومواقف عبد القاهر الجرجاني 3 اذا اجتهدوا ، ومنبئة كمحاولات الآخرين التى خرجت كإنها متولدة تولدا ذاتيا . ولم يسلم من هذه وتلك الا ما واكب اصحابه حركة التفكير فى الاسلوب فى الغرب وتأثروا بمشاغل امله .

الاسلوب : نقطة استفهام :

فلفظ الاسلوب - وقدى جرى استعماله فى هذه الصيغة وغيرها منذ القديم - وصلنا غامض المدلول ، واذا كان فى ما دل عليه بعض الوضوح فانما فيما اتصل بالمحسوس دون المجرد من دلالاته ، وليس هذا الغموض فى الحقيقة الا صورة من استعصاء مفهومه على الحصر

والذين بحثوا فى الاسلوب تحت عنوان الاسلوب هم والذين كانت لهم آراء فى مباحثه تحت عنوان غير لفظ الاسلوب سواء فى الشعور بهذا الاستعصاء . وقد لاحظوا الاستعصاء فى التنظير كما لاحظوه فى التطبيق ، فاحتاروا امام ضبط مفهوم الاسلوب ذاته كما احتاروا امام عملية درسه .

Pierre Guiraud et Pierre Kuentz « La Stylistique » Lectures Initiation à la Linguistique, Série A., n° 1, Paris, 1970.

(1) انظر على سبيل المثال :

(2) الجاحظ (160 - 255 هـ = 776 - 869 م) .

(3) عبد القاهر الجرجاني (؟ - 471 هـ = ؟ - 1078 م) .

« ولم ازل من خدمت العلم انظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلغة والبيان والبراعة ، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها ، فأجد بعض ذلك كالرمز والايماء ، والاشارة في خفاء ، وبعضه كالتنويه على مكان الخبيء ليطلب ، وموضع الدفين لبحث عنه فيخرج » (4)

وما هو بعد ذلك يشير الى لطافة خصائص الاساليب في الآثار ، وتمنعها على الباحثين ، الا على خاصة الخاصة ممن جمعوا الى الثقافة الواسعة ، والفكر القويم ، الاختصاص اللازم ، فيقول :

« واعلم ان مما اغمض الطريق الى معرفة ما نحن بصده ان هاهنا فروقا خفية تجهلها العامة وكثير من الخاصة ، ليس انهم يجهلونها في موضع ويعرفونها في آخر بل لا يدرون انها هي ولا يعلمونها في جملة ولا تفصيل » (5) ومن لاحظ استعصاء درس الاسلوب ، القاضى على الجرجاني في سياق حديثه عن الصور ، قال :

« وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي اوصاف الكمال ، وتذهب في النفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتتام الخلقة ، وتناصف الاجزاء ، وتقابل الاجسام ، وهي احظى بالحلاوة ، وادنى الى القبول ، واعلق بالنفس ، واسرع مازجة للقلب ، ثم لا تعلم - وان قايست واعتبرت ، ونظرت وفكرت - لهذه المزية سببا ، ولما خصت به مقتضيا » . (6)

(4) دلائل الإعجاز في علم المعاني ، نشر محمد رشيد رضا ، دار المنار ، مصر 1372 هـ ، ط 5 ، ص 28 - 29 .

(5) دلائل الإعجاز ص 242 - 243 . ويقدم لنا اثر ذلك مباشرة هذا الخبر البياني :

« روى عن الانباري أنه قال : ركب الكندي المتفلسف الى أبي العباس وقال له : اني لأجد في كلام العرب حشوا ، فقال له أبو العباس : في أي موضع وجدت ذلك ؟ فقال : أجد العرب يقولون : عبد الله قائم ، ثم يقولون ان عبد الله قائم . ثم يقولون : ان عبد الله لقائم فالالفاظ متكررة والمعنى واحد ، فقال أبو العباس : بل المعاني مختلفة لاختلاف الالفاظ ، فقولهم عبد الله قائم : اخبار عن قيامه ، وقولهم : ان عبد الله قائم : جواب عن سؤال سائل ، وقولهم : ان عبد الله لقائم ، جواب عن انكار منكر قيامه . فقد تكررت الالفاظ لتكرر المعاني . قال فما أحرار الفيلسوف جوابا . »

(6) القاضى على بن عبد العزيز الجرجاني (280 - 366 هـ) ، « الوساطة بين المتنبي وخصومه » ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاري ، نشر دار احياء الكتاب العربي ، القاهرة ، ط 2 ، 1951 ، ص 412 .

ونفس الشعور موجود عند بعض نقاد الادب المحدثين ، ممن بدا انهم املوا ببعض دراسات الغرب في الاسلوبية حتى آخر النصف الاول من هذا القرن ، ولكنه احجم عن الدخول في المعركة ، وعجز عن معالجة الحل ، وقد اقدم على دراسة فن الجاحظ ، قال :

« قضيت اياما وانا افكر كيف اشرع في الكلام على فن الجاحظ ، وخاصة بعد ان تراءى لى تقصيرنا في هذا المجال ؟ وقلت في نفسي : وما انت قائل في هذا المعنى ؟ وكيف انت داخل هذا الباب ؟ ام كيف انت خارج منه ؟ وخاصة فانه اجل ابواب الجاحظ التي تدل على خلوده في الادب » (7)

على اننا نجد فيمن عنى بالبحث في الاسلوب من المتأخرين من لاحظ هذا الاستعصاء ، ولم يكتف بهذه الملاحظة وهذا الشعور بل تجاوزه الى البحث عن اسبابه ، فبين ان استعصاء الاسلوب حقيقة لا ترجع اولا الى نقص في الثقافة او انعدام سنن قيمة في العمل . ومناهج موفقة في البحث ، وانما ترجع الى وضع الاسلوب ذاته . فالسر الاكبر في الاسلوب انه ظاهرة لا تتمتع ، وان المنهجية - التي قد يقتضى التعليم انجازها - تفقد الاسلوب كثيرا من ميزاته :

« لهذا نجد ان الاسلوب ليس بالظاهرة التي تتكرر كل يوم . انه ، وبكلمة واحدة ، ظاهرة لا تتمتع . اى انه لا يخضع لقانون التطور الطبيعي بقدر ما يتوافق وظاهرة الطفرة الفاضلة الاسباب والتي تفسر من شكل الجغرافيا اكثر مما يغيره قانون التطور الطبيعي » (8)

فالاسلوب بهذا المعنى نقطة استفهام . وان لم يكن هذا تعريفا له ، فانه على كل حال الشعور الاول الغالب الذى نجد عند العرب .

ولا يسمع الباحث بعد هذا ، الا ان يتجاوز هذا الشعور ، ويستعرض اهم التعريفات التي اقترحت للاسلوب منذ القديم من ناحية ، وان ينظر من ناحية اخرى في مفهوم ما تصطلح على تسميته اليوم بالاسلوب ووجد عند العرب تحت مصطلحات اخرى لبيتين مدى تبلور الاسلوب عندهم مصطلحا ومفهوما . ذلك ان مفرد الاسلوب وجد منذ القديم مجردا او يكاد ، مما نشبعه

(7) شفيق جبرى ، « الجاحظ معلم العقل والادب » ، مصر 1948 ، ص 249 .

(8) فائز مقدسى ، الاسلوب وجبلية اللغة العربية ، في مجلة « المعرفة » السورية ، عدد 178 ، كانون الاول سنة 1976 ، ص 43 .

به مصطلحا ، ووجد الى جانبه مفهومه ومتصوراته بتسميات عديدة دون تسمية واحدة دقيقة واضحة ، على الاقل حتى حازم القرطاجنى (9) كما سنرى . غير اننا فى هذا الاتجاه الثانى سنقتصر على آراء العرب المتفرقة التى تدخل فى مفهوم الاسلوب دون تلك التى وردت مباشرة تحت مصطلح البلاغة او مصطلح الفصاحة ، او غيرها مما يستوجب وحده عملا جبارا .

الاسلوب مفهوم ومصطلحا :

فاذا رمنا البحث فى الاسلوب مفهومنا دون المصطلح عند العرب ، وجدناه منذ القديم مقوما لكتاب نعه اول كتب اصول الادب وهو « البيان والتبيين » للجاحظ ، فالاسلوب فى مفهومه ومتصوراته دون لفظة الاصطلاحى هو من المكونات الخام للمادة اللغوية فى « البيان والتبيين » (10)

اما الاسلوب مصطلحا دون المفهوم ، فيستوجب الرجوع الى مادته الثلاثية « سلب » . فهذه المادة مستعملة فى اللغة بالصيغة الفعلية اكثر من استعمالها بالصيغة الاسمية (11) على الاقل حتى اواخر القرن السابع الهجرى . وتحوم دلالاتها بهذه الصيغة عموما حول معان محسوسة ، منها المعنى الذى وردت له فى استعمال لها واحد وردت به فى القرآن . (12) ولم ترد هذه المادة بصيغتها الاسمية البتة حتى فى الاطار الذى كان ينتظر ورودها فيه . فلا اثر لمفرد « أسلوب » فى كتاب « البيان والتبيين » (13) .

وقد استعمل مفرد الاسلوب بعد الجاحظ فى مصادر متنوعة ومواطن مختلفة غير انه لم يدخل فى هذه الاستعمالات دخول المصطلح الدقيق الدال على معنى مجرد محدود - فيما نعلم - الا مرة واحدة مع عبد القاهر الجرجاني (14) نم فى عديد من المرات مع حازم القرطاجنى فى اواخر القرن السابع فى كتابه

(9) حازم القرطاجنى (608 - 684 هـ = 1285 - 1711 م) .

(10) عبد السلام المسدى ، المقاييس الاسلوبية فى النقد الادبى من خلال « البيان والتبيين » للجاحظ ، فى « حويلات الجامعة التونسية » العدد 13 ، 1976 ، ص 156 .

(11) المرجع السابق ، ص 148 .

(12) « (وان يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه) (الحج ، 73) اى وان ياخذ او ينزع منهم شيئا »

شرح مجمع اللغة العربية ، « معجم الفاظ القرآن الكريم » ، ط 2 ، مج 1 ، مصر ، 1970 .

(13) عبد السلام المسدى ، المقاييس الاسلوبية ، ص 148 .

(14) انظر سياقه فى ص 11 من بحثنا هذا .

الجليل « منهاج البلغاء وسراج الادباء » حيث وقف القسم الاخير من اقسامه الاربعة على دراسة الاسلوب وجعله تحت عنوان الاسلوب ، فكان بذلك اول من جعل للاسلوب قانونه الاساسي ، واعطاء استقلاله الذاتي (15) .

واستقرت مادة « سلب » في صيغتها الاسمية بعد ذلك في لسان العرب لابن منظور (16) وفي فصل « صناعة الشعر » من مقدمة ابن خلدون (17) وتحدت للاسلوب في هذين المصدرين بعض معالنه اللغوية والاصطلاحية الهامة ، غير انه لا يبدو ان صاحبها استثمرا عمل حازم ولا اطلعا عليه .

وكان يقف الامر بمفرد الاسلوب عند هذا الحد ، لولا ان عاد اليه المحذون اليوم يستنطقونه عندما عم الشعور يتحجر البلاغة الكلاسيكية ، وتطلعت الهم انى ما يوضها .

وما من سبيل الى الاستعانة بالمعاجم العربية الحديثة فى هذا الصدد ، فهي لا تكاد تزيد شيئا ذا بال على ما قال ابن منظور فى « لسان العرب » . فبعد تحقيق غير نهائى ولكنه مقبول ، يقول على بوملعم :

« اذا استقرينا المعجم العربى منذ نشأته حتى عصرنا الراهن ، لا نجد اى تطور فى تفسير مادة اسلوب » (18)

وقبل ذلك قال :

« وكنا ننتظر من المعاجم الحديثة ان تبدل شيئا فى تفسير مادة الاسلوب او ان توضحه ولكنها لم تفعل ، لم تضيف اى زيادة على المعاجم القديمة » (19)

ومن الطبيعى الا يتبلور مدلول مفرد الاسلوب ، لان الذى كان من شأنه ان يبلوره من مضامين بقى مقيدا بمصطلحات اخرى هي مصطلحات البلاغة والفصاحة وغيرها ...

(15) تحقيق محمد الحبيب بلخوجة ، نشر دار الكتب الشرقية ، تونس ، 1966 ، يقع قسمه الرابع والاخير الخاص بالاساليب ما بين ص 325 وص 380 .

(16) ابن منظور (630 - 711 هـ = 1233 - 1312/1311 م) .

(17) ابن خلدون (732 - 784 هـ = 1332 - 1382 م) سنعتمد ط. القاهرة .

(18) انظر كتيبه « فى الاسلوب الادبى » ، بيروت ، 1968 ، ص 9 .

(19) المرجع السابق ، ص 8 .

اما ابن منظور فيبدو انه يفرق في مفرد الاسلوب بين قراءتين : الاسلوب - بكسر الهمزة وهو الارجح عندنا - او الاسلوب - بفتحها - من ناحية ، والاسلوب - بالضم - من ناحية اخرى ، فيقول :

« ... ويقال للسطر من النخيل : اسلوب ، وكل طريق ممتد ، فهو اسلوب : قال : والاسلوب الطريق ، والوجه ، والمذهب ، يقال : انتم في اسلوب سوء ويجمع اساليب . والاسلوب : الطريق تأخذ فيه .

والاسلوب - بالضم - الفن ، يقال : اخذ فلان في اساليب من القول ، اى افانين منه ، وان افقه لفى اسلوب اذا كان متكبرا ، قال :

أنوفهم ، بالفخر ، في اسلوب ! وشعر الاستاء بالجبوب
يقول : يتكبرون وهم اخساء ... »

وبالتفريق بين قراءتين : يفصل صاحب اللسان في الحقيقة بين صنفين من المعاني ، صنف تدل اصوله على المحسوس ، وآخر تدل اصوله على المجرد ولكن بين هذه المعاني المحسوسة والمجردة صلة متينة تتمثل في انتماء دلالاتها الجزئية الى حقل دلالي مشترك ، فورا معنى الاسلوب - بالكسر - معاني التآلف المفضى الى الانسجام ، والنسق المفضى الى حسن الانتظام ، والامتداد المفضى الى طول النفس ، وورا معنى الاسلوب - بالضم - معنى الفن ومعنى السمو ، وكلاهما من مولدات التآلف والنسق والامتداد ،

فمن حقنا ان نتصور ان اختلاف القراءة في مفرد الاسلوب ، ليس عنصرا جوهريا في القضية ، فيكون مفرد الاسلوب ، في « لسان العرب » ، على هذا الاساس - دالا على الوسيلة والغاية في نفس الوقت : التصرف بصورة معينة ، قصد بلوغ هدف مخصوص .

وفى هذا التعريف - لعمرى - تكمن - كمون النار في الحجر - كل المعطيات التي ستختلف بمقتضاها تعريفات الاسلوب عند العرب : فيل الاسلوب وسيلة الفن في الاثر ام هل هو غايته ؟ ام هل هو الوسيلة والغاية في نفس الوقت ، بحيث يتجوهر فيه . فن الكلام ؟ ثم هل فى امكانيات التعبير يكون الاسلوب ، ام فى اغراض الكلام ؟ الى غير ذلك مما شغل بال الدارسين

الاسلوب من حيث مصلوه : هو النظم :

واذا تأملنا بعد هذا فى ما حاول العرب ضبطه تحت غير عنوان البلاغة والفصاحة وسمحننا لانفسنا باعتباره داخلا فى مفهوم الاسلوب لاحظنا ان الفكرة التى سادت اولا تقوم على التفريق بين الالفاظ من حيث هى اوضاع لغة وما تعلق بها مفردات ونظم الالفاظ من حيث هو جامع لصور التصرف فى استخدامها ،

واوضح اطار تبلورت فيه هذه الفكرة هو « دلائل الاعجاز » لعبد القاهر الجرجاني ، ومما قال الجرجاني فى هذا الشأن :

« اعلم أنا اذا اضفنا الشعر او غير الشعر من ضروب الكلام الى قائله لم تكن اضافتنا له من حيث هو كلم واوضاع لغة ولكن من حيث توخى فيها النظم الذى بينا انه عبارة عن توخى معانى النحو فى معانى الكلم . (20)

وقد كان لهذه الفكرة حظ كبير عند نقاد العرب ، فقد سيطرت على نظرهم حتى الى عهد غير بعيد ، واستقر عندهم ان الكلام بمختلف انواعه ، لا بعدو ان يكون لفظا لا يقيم فيه عمل الباث او نظما هو مجال التقييم .

فقد استصحب هذا الرأى من المحدثين على الجارم ومصطفى امين فى كتابيهما التعليمى العلمى « البلاغة الواضحة » ، ولكن بتعويض لفظ النظم بلفظ الاسلوب » ، فقالا :

« والبليغ اذا اراد ان ينشئ قصيدة او مقالة او خطبة فكر فى اجزائها ثم دعا اليه من الالفاظ والاساليب اخفها على السمع ، واكثرها اتصالا بموضوعه ثم اقوالها اثرا فى نفوس سامعيه واروعها جمالا » (21)

واكدا ذلك فى محاولتهما تعريف الاسلوب كذلك :

« بعد هذا يحسن بك ان تعرف شيئا عن الاسلوب الذى هو المعنى المصوغ فى الفاظ مؤلفة على صورة تكون اقرب لتليل الغرض المقصود من الكلام وافعل فى نفوس سامعيه » (22)

(20) ص 276 - 277 .

(21) ط. 22 ، مصر 1973 ، ص 9 من مقدمة الكتاب

(22) المرجع السابق ، ص 12 .

وإذا لم يخف في هذا الكلام اطمئنان الكاتبين الى مدلول الاسلوب او مفهومه ، بأن جعلاه يستوى ومفهوم النظم الذى رأينا ، فان الاسلوب في هذا التعريف ، بالنسبة الينا ، يبقى على غموضه مدلولاً ومفهوماً ، فانهما لم ينقدما بنا فى حقيقة الاسلوب خطوة اللهم الا فى مدى ارتباطه بموضوع الكلام ومتقبله .

وعلى نفس الفكرة اعتمد بعض نقاد الادب اليوم ، كعائشة عبد الرحمن التى اقدمت على دراسة « اسلوب الغفران » فى كتابها « الغفران لابن العلاء المعرى » ، فبدأت بضبط المنهج المتبع اعتماداً على هذا الحد للاسلوب :

وانما الاسلوب فى تقديرنا هو جوهر عمل فنى كامل ، له مادته وصورته وهذه الظواهر الملتصقة فى الصياغة اللفظية ليست الاصول الاولى التى يبنى عليها الاسلوب بل هى اصداً لاصوات يجب ان نعرفها ونميزها اذا شئنا ان ندرس هذا العمل الفنى وحده متماسكة يتصل بعضها ببعض ، ويسلم بعضها الى بعض ، وهذا هو ما لمح « عبد القاهر » من بعيد ، حين جاهد فى - دلائل الاعجاز - ليقرر ان التجوز والتنشيب والاستعارة ، ليست مسائل لفظية ، وانما هى احوال للمعنى يخرجها بها القائل .

وقد قامت مدرستنا الادبية تؤصل الفكرة وتردها الى اصل نفسى . واضح ، فقررت ان اللفظ ظل للمعنى فى النفس ومن ثم فهى تنظر فى المعنى ابجاء وترتيباً ، ثم فى اللفظ اداءً وتصويراً (23)

ولئن وجدنا فى هذا الموقف خطوة حاسمة نحو اعتبار الاسلوب فنا له مادة وصورة وان الاسلوب هو محرك الاثر ورمز وحدته ، فاننا نجد فيه من جهة ثانية ، ان الاسلوب هو من احوال المعانى قبل ان يكون من احوال الالفاظ ، ونجد ان دراسة الاسلوب تكون باعتماد اسباب مولداته التى تستوى خارج النص لا باعتماد مظاهر اخراجها فى النص او على الاقل لا بالانطلاق منها .

الاسلوب من حيث مظهره : هو قالب ذهنى :

وقد نظر العرب الى الاسلوب من زاوية المظهر الذى يخرج فيه او الذى يتوهم خروجه فيه كذلك ، فعده الضرب من القول ، او الطريقة فيه او المتوال

(23) ط. 3 مصر 1967 ، انظر مقدمة باب « اسلوب الغفران » ص 53 .

او القالب ، وبهذا الاعتبار احكموا الصلة بين مدلول الاسلوب المحسوس فى اللغة ومدلوله المجرد فى الاصطلاح .

نجد ذلك فى تعريف عارض سريع عند عبد القاهر الجرجاني :

« واعلم ان الاحتذاء عند الشعراء واهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه ان يبتدىء الشاعر فى معنى له وغرض اسلوبا - والاسلوب : الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر الى ذلك الاسلوب فيجىء به فى شعره فيشبهه بمن يقطع من اديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله » (24)

فى هذا القول يقتزن مفهوم « الضرب » و « الطريقة » بالقالب المشترك الذى يتكيف على حسبه الكلام ، ويترك هذا مجالا لاعتبار ان الاسلوب يتلون حسب انواع القوالب لا حسب اختلاف الشخصيات ، فهو مميز لنوع من الكتابات المشتركة المعهودة لا لآثار معينة فى ظروف محدودة وببئات مخصوصة ، وهو - بالتالى - مميز لطبقات اسلوبية متجمدة لا لطاقات فنية متجددة .

فالمرحلة التى نقطعها هنا مع الجرجاني اساسية من حيث انها تقرب الينا مفهوم « الضرب » و « الطريقة » غير انها لا تتسع الى اعتبار الاسلوب مظهر التجدد الخلاق فى فن الكلام بل تقف به عند معنى هو المعنى الغالب الذى دلت عليه البلاغة ، وهو المعنى الذى آل بها الى التججر .

وبهذا المعنى حد ابن خلدون الاسلوب ، ولكنه توغل فيه توغلا خاصا يحتاج الى وقفة وتأمل ، قال :

« ولندكر هنا سلوك الاسلوب عند اهل هذه الصناعة وما يريدون بها فى اطفالهم ، فاعلم انها عبارة عندهم عن المنسول الذى ينسج فيه التراكيب او القالب الذى يقرغ فيه ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته اصل المعنى الذى هو وظيفة الاعراب ولا باعتبار افادته كمال كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية وانما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار

(24) دلائل الاعجاز ، ص 361 .

انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من اعيان التراكيب واشخاصها وبصيرها في الخيال كالقالب او المنوال ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب او النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي ، (25)

فالاسلوب بهذا المعنى هو صورة ذهنية تتمثل في قالب موحد يستخلصه الذهن من اشكال التراكيب المتعددة . ومقياس جودته مدى اتساع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام .

توصل ابن خلدون في هذا القول الى ضبط حقيقة الاسلوب على وجه طريف وان هو ترك حله مرنا ووسيلة تقييم الآثار الفنية باعتماده غامضة ذلك انه اوكل درس الاسلوب الى النوق .

وقد يوحى جعله الاسلوب مخصوصا بالتراكيب بانه لا يرى الاسلوب الا من مشمولات مستوى هياكل الكلام ، ولا يتعداها الى اقسام الكلام ، غير ان مفهوم التركيب عنده يتضح في نفس الفصل اثر هذا النص عندما يعرض المؤلف الى انتظام التراكيب :

« وينتظم التراكيب فيه بالجل وغير الجمل ، انشائية وخبرية . اسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، بالارتياض في اشعار العرب من القالب الكلي المجرد في الذهن من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها . » (26)

فالتركيب عند ابن خلدون هو تاليف الكلام عامة ، والاسلوب يرتبط بعناصر الكلام الصغرى قدر ارتباطه بالكبرى ، وهكذا يتضح ان الاسلوب عنده يظهر في اقسام الكلام كما قد يظهر في مستوياته . فليس هو قبلا من النظم يخرج منه اللفظ من حيث هو لفظ كما ذهب الى ذلك من اقتصروا على حصر الاسلوب في النظم .

(25) المقدمة ، الفصل 46 « في صناعة الشعر ووجه تعلمه » ، ص 570 - 571 .

(26) المصدر السابق ، ص 572 .

ويتسم الأسلوب في تعريف ابن خلدون بظاهرة التطور ، فهو قالب متطور من حيث أنه يعتمد الاستعمالات الجارية المتنوعة ، وهذه أهم نقطة يختلف فيها الأسلوب عن البلاغة ، وكادت فكرة القالب المتطور هذه تثمر لولا أن الاستعمال عنده مقرون باستعمالات العرب في عصر من العصور في بيئة معينة :

« وأما المستعمل عندهم من ذلك أنحاء معروفة يطلع عليها الحافظون لكلامهم ... » (27)

هذه نقطة الضعف الكبرى في هذا الصرح من التفكير النظري العجيب وضعفها في كونها توقيفه . الاستعمال بمقتضاها هو استعمال السلف الن صالح . وبمثل هذا الموقف أصيب علم البلاغة بالعقم ، وبمثلها يخشى أن تتعثر دراسة الأسلوب فيما تعثرت فيه البلاغة .

واستصحب كثير من المحدثين هذه النظرية غير أنهم قدموها في أشكال غامضة وطمسوا معالم مجهودات القدماء من أمثال الجرجاني وابن خلدون في توضيح معنى « الضرب » و « الطريقة » و « القالب » ... باستعمالهم هذه المفردات في محلها وغير محلها ، وعوضوا بها أخرى وعوضوا أخرى بها ، إلى درجة أن المفرد منها يرد في السياق لا يكاد يميز له الناظر اليوم معنى ما ، فمفرد « الضرب » مثلا يكون اليوم في بعض الرتاكيب موجودا كمعذوم وداخلا كخارج :

« فهذا كتاب وضعناه في البلاغة ، واتجهنا فيه كثيرا إلى الأدب ، رجا أن يحتل الطلاب فيه محاسن العربية ، ويلمحوا ما في أساليبها من جلال وجمال ، ويدرسوا أفانين القول وضروب التعبير ، ما يهب لهم نعمة الذوق السليم ، ويربي فيهم ملكة النقد الصحيح » (28)

ولا يبدو أن ابن خلدون اطلع على كتاب حازم القرطاجني « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ، ومن المتأكد أن هذا الكتاب بقي مجهولا لدى الباحثين الذين كتبوا في الأسلوب قبل طبعه لأول مرة سنة 1966 بل بقي مجهولا إلى الآن لدى الكثيرين من مفكرى العرب والحال أن حازما - قبل ابن خلدون - عاد إلى فكرة النظم التي تبلورت مع عبد القاهر الجرجاني فدققها وإلى فكرة القالب فوضحها ، وسبك من حصيلة ما قيل في الأسلوب أو مفهومه صيغة

(27) المصدر السابق .

(28) علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، التصدير ص 4 .

حدة بها نعتبرها قمة ما وصل اليه تفكير العرب فى الاسلوب قديما . فالاسلوب حده بها نعتبرها قمة ما وصل اليه تفكير العرب فى الاسلوب قديما . فالاسلوب عنده هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية تقابل النظم الذى هو هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية ، قال :

« لما كانت الاغراض الشعرية بوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد ، وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك فم غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى صورة وهيئة تسمى الاسلوب وجب ان تكون نسبة الاسلوب الى المعانى نسبة النظم الى الالفاظ لان الاسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى اوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من اوصاف جهة الى جهة . فكان بمنزلة النظم فى الالفاظ الذى هو صورة كيفية الاستمرار فى الالفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضوح وانحاء الترتيب .

فالاسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية ، ولما كان الاسلوب فى المعانى بازاء النظم فى الالفاظ وجب ان يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتنظف فى الانتقال عن جهة الى جهة والضرورة من مقصد الى مقصد ما يلاحظ فى النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات الى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة . » (29)

ولنا على هذا القول - اولا - مأخذ ، ذلك ان حازما فصل فيه فصلا واضحا بين الاسلوب الذى يكون فى المعانى وبين النظم الذى يكون فى الالفاظ حسبه ، والذى وراءه امكانية الفصل بين اللفظ والمعنى ، غير انه لا يرى ان الاسلوب يقابل النظم قطعا ، فليس الاسلوب الا ضربا من النظم عنده ، ولكنه نظم مخصوص بالمعانى ، فاذا هونا المأخذ قلنا ان عموم ما نصطلح عليه اليوم بالاسلوب هو عند حازم فسمان : نظم فى المعانى - وهذا وحده هو الذى يطلق عليه لفظ اسلوب - ونظم فى الالفاظ .

فاما ما عدا ذلك فان حازما تقدم البينا بكثير من المعطيات التى تعد اليوم اساسية فى تعريف الاسلوب ، فقد ربط الاسلوب بصور اخراج الكلام لا

باغراضه ، وبهذا اوحى بنهايه الى ان الاسلوب اعلق ببنية النص الدالة منه بإبعاده المدلولة ثم في الحاحه على أن الاسلوب يتولد عن كيفية الاستمرار من ناحية وكيفية الاطراد من ناحية أخرى نبه بصفة غير مباشرة الى ضرورة توفر عامل السياق في تبين الاسلوب وعامل الكم والكيف الذي ينبغي ان تخضع اليهما مظاهره المستعملة فيمكن ان امن تقييمه وبالتالي نبه الى ضرورة توفر وحدة كاملة تحتضن ذلك هي النص ومن خلال هذه المعطيات التي القتاضوا كاشفة على الاسلوب في حقيقة ذاته ، تقدم اليها حازم كذلك بمشروع علمي للتطبيق في درس الاسلوب جاعلا بذلك حدا لعمل النوق الشخصي في تقييم الآثار .

ثم نرى ان حازما لم يقيد الاسلوب باساليب العرب الجارية المتنوعة - كما فعل ابن خلدون - بل ترك المجال واسعا لتصور ان الاسلوب يمكن ان تكون اصوله في نفس بائه لا في ثقافته ، وهو بهذا وبافساده الحديث عن الاسلوب وشعوره بضرورة اقامة قانون اساسي له ، وفصله مسـا بين البلاغة والاسلوب بمقتضى ذلك ، اوحى بروح التجدد التي يتميز بها الاسلوب عن البلاغة . وفي هذا التجدد تكمن اصول ما كان من شأنه ان يطور البلاغة . ولم تكن نقطة انطلاق حازم في تأليف كتابه هذا واخراجه على الصورة التي ذكرنا الا البحث عن اصول البلاغة هذه . وهو موضوع يقول انه لم يبحث فيه أحد قبله ، وهو محق (30) .

الاسلوب من حيث ماله : هو الفن :

وقد نظر العرب الى الاسلوب كذلك من زاوية أخرى : زاوية الجوهر والمال ، اي الهيئة التي يكتمل فيها تفاعل المادة والهيئة ، او الدال والمدلول ، فيكونان وحدة لا انفصام لها ولا معنى لعناصرها المكونة الا في اجتماعها وتعايشها ، لا في عزل بعضها عن البعض الآخر .

ونلمس معالم هذه الفكرة في فقرة شبه فيها عبد القاهر الجرجاني سبيل الكلام بسبيل التصوير والصياغة ، قال :

« ومعلوم ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم او سوار فكما ان محالا اذا انت اردت

(30) منهاج البلفاء ، ص 18 .

النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل وردائه ان تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة او الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة . كذلك محال اذا اردت ان تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام ان تنظر فى مجرد معناه . وكما انا لو فضلنا خاتما على خاتم بان تكون فضة هذا اجود او فضة انفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي اذا فضلنا بيتا على بيت من اجل معناه ان يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه « (31) .

فغاية التشبيه هنا ان الفصل بين المعنى والصورة محال ، وان قيمة الكلام ليست فى مجرد معناه وانما فى خروجه على وجه مخصوص هو الفن فى الكلام .

والنظر الى الاسلوب من حيث تجسيه فن الكلام فكرة تعلق بها كثير من المحدثين ، منهم اللغوي ومنهم الاديب ، ومنهم الفيلسوف .

فالاسلوب فن قوامه الاختيار عند على بو ملحم :

« لم يخطئ المعجم العربى حين عرف الاسلوب بانه الفن وان تكن لفظة فن تعنى اليوم غير ما كانوا يعنون بها قديما . فالواقع ان الاسلوب هو الفن بعينه . ليس الاسلوب طريقة التعبير عن التفكير باختيار الالفاظ ورصفها فى عبارات جميلة ؟ وهل الفن شئ غير هذا ؟ الا يقوم فن الموسيقى على اختيار الاصوات وتلحينها فى انغام منسجمة ؟ الا يقوم التصوير فى اختيار الالوان ومزاوجتها فى اشكال متناسقة ؟ » (32) . والاسلوب فن وسلوك فيهما يكمن معنى الحياة عند البشير المجدوب :

« الاسلوب تسلط افكرة على المادة ، واستجابة المادة للصورة ، وازدواج العقل بالعاطفة . الاسلوب علم تجسد فنا ، ومعرفة استحال سلوكا . الاسلوب - بهذا المعنى - هو كل شئ فى الحياة » (33)

والاسلوب هو علامة وجود الفن ومنشط الارواح عند لطفى عبد البديع :

« فالفن يؤول الى التعبير بل يطابقه ، ولا يصح له وجود من حيث انه

(31) دلائل الإعجاز ،،، ص 196 - 197 .

(32) فى الاسلوب الادبى ،،، ص 85 .

(33) كلمات ،،، تونس 1975 ، ص 33 .

معل روى الا باعتباره وجها من وجوه التعبير « (34)

والاسلوب ، هو اكسير الروح العمومى للامة ، وعنوان الحضارة والخلود عند فايز مقدسى :

« يعنى الاسلوب ان الروح العمومى للامة تحدوه رغبة التعبير عن ذاته جماليا ، او عن نقطة مكثفة بلغها . من مساحة ذاته . وهو امر يعنى ان يتحول الروح الى رمز فيحتاج اللغة ضرورة والا ظل تصورا مبهما . حيث ان الرمز يحتاج دائما الى صيغة ابجدية يتشكل فيها ليكتسب صورته ووجوده وليتحوّل في التاريخ الى معنى ، حيث ان التاريخ وبالتالى الحضارة ليسا سوى تحول الرمز الدائم الى معنى » (35) حتى يقول :

« فالروح يعبر عن ذاته باللغة . فاللغة اذن صيرورة الروح ، اما الاسلوب فهو الشكل الجمالى الابداعى الذى به تتجلى الصيرورة فى الزمان والمكان » (36) .

فاننا منذ انطلاقنا من نقطة الاستفهام الكبرى التى خيمت على الاسلوب حتى انتهائنا الى مفهوم الفن الذى قرن به لم نزد الا تأكدا من ان الاسلوب ليس شيئا يسهل تقديره ومقايسته بقدر ما يسهل الشعور بوجوده ومفعوله . فالاسلوب حياته فى التجدد وموته فى التجمد . وليس التجمد الا ضربا من التجميد .

فمن الطبيعى الا نظفر بالتعريف الجامع المانع حتى لو افنا بين مختلف الآراء ولفقنا بينها ، بل من الطبيعى ان يبقى فى حد الاسلوب شيء من الابهام .

مدى الاسلوب

توضحت للاسلوب كثير من المعالم التى تعد قارة فيه اليوم ، بهذه الآراء المتفرقة عند العرب ، وان لم تصل هذه الآراء الى الاتفاق على صورة موحدة

(34) التركيب اللغوى للادب ، ط 1 مصر 1970 ، ص 85 .

(35) الاسلوب وخطية اللغة العربية ، ص 41 .

(36) المرجع السابق ، ص 42 .

لحدده ، فاتها على الاقل مهدت الطريق اليه . ولعل النظر فى ما قال العرب فى الاسلوب من حيث مدى اتساعه يزيد حقيقته توضيحا فاذا عثرنا على نصوص - درسناها فى القسم السابق - تجيب عن هذا السؤال : الاسلوب ما هو ؟ فانا ظفروا بأخرى - ها هنا ندرسها - تعالج هذا المشكل الثانى : متى يصح ان نتحدث عن الاسلوب ؟ وأين يكون للاسلوب أثر واين لا يكون ؟

الاسلوب : مشترك ام خاص ؟

والنظر فى ما كتب العرب فى مدى الاسلوب عموما لا يسمح بتبيين مواقف لهم واضحة فى حظ الباث من خلق الاسلوب وقيمة دوره فى بعثه وذلك يرجع الى انهم لم يشغلوا النفس بالبحث فى هذه النقطة المعينة . على ان لهم آراء نلمسها عرضا هنا وهناك فى ما كتبوه عن الاسلوب او البلاغة ليست ناطقة بنفسها ، ولكنها قابلة للاستنتاج . فاذا نظرنا لاحظنا ان النزعة الغالبة عندهم عموما هى الى اعتبار الاسلوب رصيذا مشتركا لا نصيبا خاصا اقرب ، وان دور الفنان الباث ينحصر فى قدرة ذهنه على توليد مقولات خاصة به من القالب المشترك الذى تجوهر فيه كلام العرب ، هذا يعنى عندهم ان اصول الفن هى فى الثقافة لا فى الملكات الخاصة والموهبة الشخصية .

فالاديب على هذا الاساس يذوب فى المجموعة ، والمجموعة التى يذوب فيها هى تسبقه تاريخيا دائما .

والى هذه النتيجة يؤول ما بينا مثلا من توقيفية فى رأى ابن خلدون فى الاسلوب بمقتضى قصره الاستعمال على العرب فى عصر من العصور فى بيئة معينة (37) .

وقد بقى هذا الموقف مسيطرا على الاتجاهات النقدية حتى عصرنا كثيرا . وانا لنجده موقف الجماعات المختصة واهل الحل والعقد ، فهو الموقف الغالب على عناصر مجمع اللغة العربية بالقاهرة مثلا ، فى مقرراتهم المشتركة او مواقفهم الفردية (38) . ولئن كان من المنتظر ألا نجد فى مواقف المجمع ما هو ثورى وجدى ، فانه غير منتظر ان نجد ذلك فى مواقف افراد المفكرين فى ما يكتبون خارج المنظمات الملزمة لاتجاهات معينة .

(37) انظر ص 11 من بحثنا هذا .

(38) رشاد الحزاوى ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة

نشر الجامعة التونسية ، تونس 1975 ، ص 422 .

وينفرد حازم القرطاجنى من بين القدماء ، ويعلو على كثير من المحدثين
بالرأى الطريف الذى ذهب اليه فى هذا الشأن ، اذ اعتبر الأسلوب خاصا
او لا يكون ، فقال :

« ومن الشعراء من يمشى على نهج غيره فى المنزع ويقتفى فى ذلك اثر
سواه ، حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره ممن حذا حذوه فى ذلك كبير
ميزة ، ومنهم من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه ، نحو منزع
مهيار ومنزع ابن خفاجة .

وهذا الامتياز يكون باحد طريقين اما بان يؤثر فى شعره أبدا الميل
الى جهة لم يؤثر الناس لميل اليها ولم يأخذوا فيها مأخذه ، فيتميز شعره
بهذا عن شعرهم ، واما بان لا يسلك أبدا فى جميع الجهات التى يميل بكلامه
اليها مذهب شاعر واحد ولكن يقتفى اثر واحد فى الميل الى جهة واثر آخر
فى الميل الى جهة اخرى ، وكذلك فى جهة جهة يأخذ بمذهب شاعر شاعر ،
فتكون طريقته طريقة مركبة ، فيتميز كلامه بذلك وتصير له صورة مخصوصة .

وقد يعنى بالمنزع ايضا كيفية مأخذ الشاعر فى بنية نظمه وصيغته
وما يتخذه أبدا كالتقانون فى ذلك كما أخذ أبى الطيب فى توطئة صدور الفصول
للحكم التى يوقعها فى نهاياتها ، فان ذلك كله منزع اختص به او اختص
بالاكتثار منه والاعتناء به .

وقد يعنى بالمنزع غير ذلك الا انه راجع الى معنى ما تقدم ، فانه أبدا
لطف مأخذ فى عبارات او معان او نظم او اسلوب (39) .

وطرافة هذا الموقف ليست فى التقسيم الثنائى الذى بنى عليه مظاهر
« الميل » او « التمييز » فى الكلام ، وانما فى كونه لم يقيد تولد الاسلوب
بحصيلة الثقافة وحدها . بل لم يدخل حصيلة الثقافة الا فى الدرجة الثانية . هكذا
نرى ان استحكام الأسلوب عنده هو فى ان « تصير له صورة مخصوصة » ،
وان الاسلوب - فى الحقيقة - هو بالتالى ، اساليب تتنوع حسب الافراد
وليس هو اسلوبا واحدا ذا درجات لا تختلف وتعدد الا بمبدى ثقافة
الباش .

(39) منهاج البلاغ ، ص 366 .

الأسلوب : في امكانيات التعبير يكون أم في اغراض الكلام وفنه ؟

نستطيع ان نقول ان موقف العرب - قدماء ومحدثين - في هذه القضية موحد ، وانهم في الجملة يعتبرون ان الاسلوب يرجع الى صور اخراج الكلام ، ويتجوهر في امكانيات التعبير .

الا ان النظر في مختلف مواطن حديثهم عن الأسلوب لا يسمح بالقطع بهذا الرأي الا بعد التأمل . فهذا ابن خلدون يقرن الأسلوب من ناحية بمظاهر التركيب في الكلام ، وامكانيات التصوير وما يسمى بأساليب الخبر والانشاء ، فيقول :

« ولكل مقام اسلوب يخصه من اطناب او ايجاز او حنف او اثبات او تصريح او اشارة او كناية او استعارة » (40)

ويقول في موطن آخر :

« فان لكل فن من الكلام اساليب تختص به وتوجد فيه على انحاء مختلفة ، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول ... » (41)
ولكنه يقول من ناحية اخرى :

« واعلم ان لكل واحد من هذه الفنون اساليب تختص به عند اهله ولا تصلح للنف الآخر ولا تستعمل فيه ، مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب والدعاء المختص بالمخاطبات وامثال ذلك . » (42)

وهو هنا يعد من اساليب - النسيب ايضا ، مما يزيل الفرق بين امكانيات التعبير وضروب الاغراض في الاختصاص بالاساليب . فهل الاسلوب شكل ومضامين مخصوصة ؟ ام هو العنصر الباطن الذي به يكون الاثر فنيا مهما كان اتصاله بالشكل ام بالمضمون ؟

الظاهر اننا نستطيع ان نعتبر انه يرى ان الاسلوب يتسع كذلك الى الاغراض ، بشرط ان تتميز الاغراض بنواح مخصوصة تجعلها ادخل في نوع من الكلام دون الآخر .

(40) المقدمة ، الفصل 44 ، ص 568 .

(41) المصدر السابق ، الفصل 46 ، ص 571 .

(42) المصدر السابق ، الفصل 44 ، ص 567 .

وإن نفس الغموض موجود عند المحدثين حتى عند من خصوا الأسلوب بمؤلفات مستقلة .

فهذا احمد الشايب يقف بالأسلوب عند مظاهر الاخراج فى مرحلة أولى :

« وهنا أشير الى مسألة هي نتيجة لما اسلفنا ، تلك ان علم البلاغة يميل فى جملته الى الناحية الشكلية او الاسلوبية ، فهو لن يعرض لقيمة الفكرة بل للملاءمة ولا يخلقها لكن ينسقها وهو يعنى كثيرا بالعبارات والاساليب حتى ان بعض الباحثين يطلق عليه كلمة الاسلوب . ومهما تختلف وجهات النظر فقد اصبحت البلاغة تبحث الآن فى هذه الموضوعات التي ذكرنا ، ولن نستطيع الافلات من الاجابة عن هذين السؤالين : ماذا نقول ؟ وكيف نقول ؟ » (43)

ولكنه يوسع مداه فى مرحلة ثانية الى ما يسميه « بالفن الأدبي » الجامع بين الشكل والمضمون بل الذى لا سبيل الى الفصل فيه بين شكل ومضمون :

« على ان هذه المعانى كلها تنتهى بنا عند فكرة اذا اردنا استعمالها فى باب الادب كانت ملائمة ، فالأسلوب هو فن من الكلام يكون قصصا او حوارا، تشبيها او مجازا او كتابة ، تقريرا او حكما او امثالا . فاذا صح هذا الاستنباط كان للأسلوب معنى اوسع اذ يتجاوز هذا العنصر اللفظي فيشمل الفن الأدبي الذى يتخذ الاديب وسيلة للاقناع او التأثير » . (44)

على ان توسيع مفهوم الأسلوب فى ما يذهب اليه احمد الشايب لا يصل الى حد ادخال الاغراض فيه من حيث هي اغراض ، وهو لا ينفي امكانيات دخولها على كل حال ، ولكنه اذا ادخلها ، ادخلها على الشرط الذى سمحنا لانفسنا بتصوير قيامه فى رأى ابن خلدون ، وهو تميز الغرض فى بنيته الباطنية بمقومات مخصوصة بنوع من الكلام دون آخر . فيصبح الاسلوب اذن العنصر الباطن الذى به يكون الاثر قنيا .

(43) الأسلوب ، ط 5 ، مصر د. ت. - ونعلم ان طبعته الاولى صدرت سنة 1939 - ص 38 .

(44) المرجع السابق ، ص 41 .

على أن الغموض قد يصل الى حد الاضطراب الواضح فى مواقف البعض الآخر ، فهذا على يو ملحم يذهب فى كثير من مواطن كتيبه الى ان الاسلوب هو صورة التعبير عن الافكار ، كما فى قوله :

« موضوع الاسلوب هو التعبير اللغوى عن الافكار . وقوامه عنصران الكلمات والجمل » (45) .

ولكنه لا يتردد فى موطن آخر فى تبني هذا الرأى لابن قتيبة .
« الشعراء بالطبع مختلفون فمنهم من يسهل عليه المديح ويتعذر عليه الهجاء - فاختلف الطباع يؤدى الى اختلاف الاساليب - ومنهم من تسهل عليه المراثي ويتعذر عليه الغزل » (46)

لكننا لا نريد ان نعتبر هذا غموما ولا ترددا ولا اضطرابا على الحقيقة وذلك ان الناظر فى النصوص المتسعة التى اعتمدنا للعرب فى هذه النقطة يتبين ان اصل الاسلوب فى اعتبار انهم عموما انما هو فيما دون المضمون من اغراض وافكار ومعان . وليس معنى ذلك انهم يتصورون امكانية استواء الاسلوب فى ما دون المضمون قطعا ، او عدم تأثيره فيه او انه من الاعراض الشكلية البحت .

اما استعمالهم مصطلح الاسلوب فى معرض الحديث عن الاغراض احيانا فليس الا من قبيل التجوز الذى يرجع الى ان مفرد الاسلوب اضحى عندهم كالمفتاح الصالح لكل الابواب ولا يختص بباب معين فاستعملوا الاسلوب - وما زال البعض يستعمله - حيث يفقد المصطلح المناسب ، وليست هذه الا ظاهرة ناتجة عن عدم تبلور مصطلح الاسلوب لتعيين مدلول مضبوط . اللهم ما كان من امر استخدامه عند حازم القرطاجنى ، او مما آل اليه عند بعض المعاصرين ممن سعى الى ضبطه متشبعا بمذاهب الغربيين فى ذلك وحصيلة ما انتهت اليه الاسلوبية الحديثة ، فقال :

« ان الاسلوب هو اعداد الرسالة وصياغتها بشكل لا يعبر الا عن ذات الرسالة ، وبطريقة ليس المهم فيها ما اقول ، ولكن كيف اقول وباية طريقة اقول ما اريد قوله ... » (47)

(45) فى الاسلوب الادبى ، ص 15 .

(46) المرجع السابق ، ص 63 . الجملة المتعوضة هى لعل يوملحم .

(47) موريس أبو ناصر ، الاسلوب وعلم الاسلوب فى مجلة « الثقافة العربية » ، العدد 9 ، السنة 2 ، سبتمبر - اكتوبر 1975 ، ص 40 .

الاسلوب هو الانسان وحده ام هو الانسان والرسالة والعصر ايضا ؟

لا نجد في هذه الناحية شقين ، شقا يذهب الى ان الاسلوب هو الانسان وآخر الى ان الاسلوب هو الانسان ، صرح بذلك ام اوحى . غير ان المحدثين أكثر تبسطا في هذه الناحية واقل قنوعا بهذا المدى .

الاسلوب هو الانسان :

« فالاسلوب هو الانسان » ، عنصر قار في تفكير العديد من الباحثين ولكننا لا نجد من كلف نفسه البحث بدقة في اهم مشكلة تعترض الباحث في ذلك ، وهي اى انسان هو الاسلوب ؟ كل ما في الامر اننا نجد من ذلك ظلالا ، لكنها غير متولدة عن بحث منطلق من سؤال من هذا النوع .

فلننظر . في ما يقول حازم :

« فان النظام اللطيف المأخذ ، الرقيق الحواشي ، المستعمل فيه الالفاظ العرفية في طريق الغزل ، يخيل رقة نفس القائل ، ولو وقع ذلك مثلا في طريقة الفخر لم يخيل الغرض . بل تخيل ذلك الالفاظ الجزلة والعبارات الفخمة المتينة القوية ، وكذلك لطف الاسلوب ورقته يخيلان لك ان قائلة عاشق ، وخشونة الاسلوب وجفاؤه لا يخيلان ذلك ، نحو اسلوب الفرزدق في النسيب . » (48)

فهل الانسان غير العاشق الذى يصوره اسلوب الفرزدق في النسيب مطابق للحقيقة التى كان عليها الفرزدق عند قول ذلك الشعر ؟ ، ام هل هو مطابق لصورة ما ؟ بعبارة اخرى ، هل يمكن ان نعتبر شعره في ذلك صورة من نفسه في واقع امرها ؟ ام هل هي صورة لانسان غير عاشق لا غير ؟

لا نجد عند حازم توسعا ، ولكن ظاهر العبارة يسمح باعتبار انه يرى الاثر مرآة لصاحبها في واقعه .

وعلى هذا الراى سار الكثيرون اليوم بدون ان يتجاوزوه ، فقد قال درويش الجندى : « واذا كان الانسان في لغته العادية وفي لهجته الخطابية له طابعه الخاص ولوازمه الخاصة التى تنم عن ذاتيته وشخصيته ، وهو مع ذلك لا يكاد يخرج عن ذوق اللغة العامية الجارية ، ولا يكاد يتعدى ما تسوغه هذه اللغة من الوان الاساليب والتراكيب والصيغ - فان الامر هو كذلك بالنسبة الى

(48) منهاج البلاغ، ص 364 .

من عرف اللغة الفصحى ، ونفذ الى طابعها واسرارها . ذلك بانه مع دورانه في حدود هذه اللغة وذوقها ورسومها التي فرضها العرف الاجتماعي لها - يفسح ولو من حيث لا يشعر عن ذوقه الخاص ويبين ولو من حيث لا يدري عن حدود ذاته وعن رسوم شخصيته ، ومن اجل ذلك قالوا ان الاسلوب هو الرجل ، فما الاسلوب اللغوي الا طريقة المتكلم في التعبير والتفكير وفي طريقة تصوره للاشياء وفهمه لها ، وكل اولئك يخالف فيه الآخرون على نحو ما ، وكما ان كل انسان مع اتفاقه مع سائر الناس في الانسانية وفي الطابع الانساني العام ، يخالفهم بمقدار ما يختلف وجهه وطوله وعرضه ولون بشرته وذوقه وعقله وخلقه وطبيعته ، عن سائر الناس في كل هذه الاشياء فهو كذلك يخالفهم في اسلوبه اللغوي ، ذلك الاسلوب الذي يبين عما عليه صاحبه من رقة وغلظة . ولين ، وجفاء وسمو وانحطاط وعمق وضحالة وبداهة وحضارة وعلم وجهل وشذوذ واستقامة ...

... ومهما يكن من شيء فان اسلوب الاديب في لفته علم من الاعلام الهادية الى شخصيته وذاتيته ، وذلك مثل سائر الاساليب التي ينتهجها في حياته في ملبسه ومأكله ومشربه وحرفته - كل لا يبعد ان يكون مفتاحا تفتح به مغاليق شخصيته ، وبابا تدخل منه الى سراديبه ونافذة يطل منها على اسراره وخفاياه . » (49)

غير ان في كلام بعض الآخرين توسعا ، كما في قول احمد الشايب : « وهكذا حتى اصبحت هذه الكلمة - اسلوب - تكاد تترادف كلمة الشخصية في المعنى . لهذا كله كان اطلاقها على هذا العنصر اللفظي ضرورة اقتضاها التعليم اولا ولانه هو مظهر العناصر الاخرى ومعرضها ثانيا (50)

وان الشخصية عنده ليست شخصية الباث من حيث هي صفة فيه . وانما من حيث هي حال عرضية فيه ، والمقصود الشخصية الانفعالية . وليست مقصورة على الباث وحده بل قد تكون كذلك شخصية المتقبل الانفعالية .

« فالاسلوب الادبي معرض الشخصية الانفعالية التي تسيطر على الانسان سواء اكان منشئا يصدر عن عواطفه المستيقظة ام قارئاً ثارت عواطفه

(49) علم المعاني ، مصر د. ت. المقدمة ، ص 4 - 5 .

(50) الاسلوب ، المقدمة ، ص 41 .

اثر ما قرأ من ادب قوى صادق فصدرت عنه لذلك حركات او اعمال ، او اقوال طريفة غير مألوفة . » (51)

الا ان الاسلوب انسانا عند لطفى عبد البديع ليس هو الشخص في هدونه او انفعاله ، باننا كان لم متقبلا ، وانما هو الانسان المجرد الذى يكون عنوان حضارة معينة ، الكاشف عن طبقات فكرية وروحية معينة فى سائر العصور الفنية والادبية ، تؤول الى ينبوع واحد :

« وربما اتجه النظر الى ما يشبه البحث المتعلق بروح العصر للكشف عن اسلوب الكاتب او الشعاع اسوة بما فى تاريخ الفن ، غير ان المقصود بروح العصر تلك الطبقة من التيارات الفكرية والروحية التى تتجلى فى سائر العصور الفنية والادبية . وتؤول الى ينبوع واحد ، مما ساع لاصحاب هذه الطريقة ان يستشفوا انسانا اسطوريا تتجسد فيه تيارات بعينها كالانسان القوطى او الانسان الرومانتيكى وما اليهما تلتقى فيه شتى معالم الثقافة او فروعها ، ولا نحسب ان مثل ذلك قد وطفء فى الثقافة العربية وتكاد فى تصور المؤرخين تمضى على وتيرة واحدة لا تتفاوت الا فى حدود الزمان او ما يجرى مجراه من المصر والاقليم ، فغاية ما ينعت به اسلوب من هذه الجهة انه جاهلى او اموى ، او سامى او اندلسى ، اما صلته بما يكتنفه من التيارات الروحية التى توجه الحياة فى جملتها فامر محجوب لم يخطر للباحثين على بال » ، (52)

الاسلوب هو الانسان والرسالة والعصر ايضا :

وليس بالحديث الراى الذى يذهب الى ان الاسلوب ليس الانسان فقط وانما هو الانسان وهو كذلك الرسالة فى معناها العام وهو العصر الخاص . غير ان عامة من ذهب الى هذه السعة فى المدى من العرب وقفوا بها عند مظاهر التأثير العام الذى يكون للعناصر الحافة بالاسلوب ، ولا تكاد نجد التدقيق الا عند بعض المعاصرين الذين اطلعوا على مشاغل الغربيين فى ذلك انطلاقا من اعتبار الاسلوب اساليب متنوعة فى الحقيقة لا اسلوبا واحدا مشتركا .

واصول هذه النظرية نجدها عند القدماء ممن نظروا الى اللغة نظرة تاريخية وحاولوا ان يعللوا بعض مظاهر التطور اللغوى عبر العصور كالقاضى

(51) المرجع السابق ، ص 134 - 135 .

(52) التركيب اللغوى للادب ، ص 96 .

الجرجاني في كتاب « الوساطة بين المتنبي وخصومه » وخاصة في المقدمة حيث سعى الى بيان مدى تأثير البيئة في حياة اللغة (53)

وبقي المحدثون في مستوى هذا الرأي العام ، ولم يحاولوا ان يتعمقوا فيه ، حتى من خص منهم الاسلوب بدرس مستقل لم يصل الى ان الاسلوب رمز اسمى يتمثل طابعا بشريا معينا وتجربة محدودة وبيئة مخصوصة . فهذا احمد الشايب يقول بعد بيان ان الاسلوب هو الشخصية الاسلوبية على حد تعبيره :

« على ان هذه الميزات - او الشخصية الادبية - لا تكون فردية فقط بل تكون كذلك اجتماعية فنجد العصر الواحد من العصور الادبية له طوابع عامة شائعة بين ادبائه منها تتكون ميزاته الادبية او الشخصية الاسلوبية التي يخالف بها سائر العصور ، ونجد الشعب الواحد له خواصه الادبية التي تفرقه من آخر يوافقه في لفته ، وجنس ادبه » (54)

فهو هنا يسعى الى ان يبين شرعية تقسيم الادب الى عصور كبرى ، فالى اتجاهات مختلفة ، فالى خصائص معينة ، بسبب تأثير البيئة في الاثر الادبي ، ولكن همه في ذلك مركز على الظاهرة الطبيعية ، التي هي محل جدال اليوم . ذلك اذا صح ان اللغة تخضع لقانون التطور الطبيعي عبر التاريخ فانه يكاد يستقر لدى الدارسين اليوم ان هذا غير صحيح بالنسبة الى الاسلوب الذي هو على عكس اللغة - يتوافق وظاهرة الطفرة الفاعضة الاسباب والتي تغير من شكل الجغرافيا اكثر مما يغيره قانون التطور الطبيعي كما سبق بيانه . (55) بينما هو دهمل الظاهرة الخاصة التي يتميز بها الاسلوب من حيث هو حقيقة لا وجود لها الا في اطار معين ، ومن حيث هو قضية لا حد لها الا في حد عناصرها الحافة . كما لا نراه يدخل عنصر « الرسالة » في التأثير .

وفي نفس النطاق من التعميم ولكن بادخال عنصر « موضوع الكتابة » بدل « مفعول العصر » ، يقول علي بوملحم :

(53) ط 2 ، القاهرة 1951 .

(54) الاسلوب ، ص 127 .

(55) انظر ص 5 من بحثنا هذا .

« مما لا شك فيه اننا لا نجد اسلوبا واحدا بل عددا لا يحصى من الاساليب ،
فلكل موضوع اسلوبه الخاص ولكل اديب اسلوبه الخاص ، للمسرحية اسلوبها
الذى يختلف عن اساليب الملحمة والقصة والخطابة الخ ... وللجاحظ ...
اسلوب غير اسلوب ابن المقفع ... فما سبب تعدد الاساليب ؟ ثمة سببان هما :
شخصية الاديب وموضوع الكتابة . » (56)

ونحسب ان موريس ابو ناصر وفق الى صهر هذه الاتجاهات فى موقف
واضح هو المعبر عن آخر ما وصلت اليه مجهودات اللسنيين اليوم فى تحديد
الاسلوب وبيان مداه وذلك فى قوله :

« يتواضع المعنيون بالادب على تحديد الاسلوب ، بانه طريقة كتابة يختص
بها اديب ما عن بقية الادباء ، او يمتاز بها نوع ادبى عن سائر الانواع الادبية
او يتفرد بها عصر من غيره من العصور . » (57)

والذى تسميه دقة وتوضيحا هذا التوسيع الذى خص به الاسلوب فى
سياق المساهمة فى البحث عن ضبط حد الاسلوب ومداه والذى يدل على شعور
واضح بجوانب الاسلوب المتشعبة ، وهذا النظر الى الاسلوب الذى يجعل منه
اداة عطاء لا اداة اخذ فحسب . فيضحي الاسلوب هو الذى يكون به الانسان
اولا يكون ، ويكون به العصر اولاً يكون ، وتكون به الرسالة اولاً تكون . ولا
يبين الانسان او العصر او الرسالة هو الذى يعطى الاسلوب اكثر مما يأخذ منه
حتى يتكيف الاسلوب بهذا او بذاك من العناصر .

يتضح من هذا ان تفكير العرب القدامى عموما فى مدى الاسلوب ليست
فيه طرافة خاصة ما عدا فى اعتبارهم ان الاسلوب يرجع الى صور اخراج الكلام
ويتجوهر فى امكانيات التعبير ، فمواقفهم توقيفية فى جعلهم الاسلوب نصيبا
مشتركا ، ما عدا حازم القرطاجنى الذى خالف فى ذلك ، وقاصرة فى الذهاب
الى ان الاسلوب صورة للانسان فى واقعه .

(56) فى الاسلوب الادبى ، ص 62 . ينظر كذلك فى ما قلناه فى نفس المعنى قبل ذلك ص 3 - 4
وفى ص 5 حيث يورد الموقف الغالب اليوم فى تعريف الاسلوب عند الغربيين والذى لم
يعتمده عندما حاول هو ان يعرف الاسلوب .

(57) الاسلوب وعلم الاسلوب ، ص 40 .

ولا تظهر طرقة عند المحدثين الا مع بعض المتأخرين الذين جاهلوا في اقرار ان الاسلوب نصيب خاص نظرا الى ان هذا هو اهم ما يفرقه عن البلاغة ، كما رفضوا ان تكون الاساليب عناوين ذوات ليقروا انها عناوين حضارات .

مقومات الاسلوب

يعسر ان نخرج من آراء العرب في مقومات الاسلوب برنامجا موحدا حظى بالاقرار من قديمهم وحديثهم ، كما يعسر ان نخضع مختلف آرائهم في هذا الموضوع الى ترتيب يراعى اولوية بعضها على البعض ، كما يعسر ان نحصر مقومات الاسلوب عند كل من قال في الاسلوب من العرب في عناصر معينة ، فاذا امكن ان ننسب المقومات الى اصحابها اعتمادا على تصريحاتهم المتفرقة ، فانه لا يصح ان نعد ما لم يصرحوا به مما ذكره غيرهم من المقومات مهما ولم يحظ بنظرهم بدعوى انهم لم يتعرضوا له في احاديثهم ، لان عامتهم وخاصة منهم القدماء لم ينطلقوا انطلاقنا في البحث اذ تقييدوا بمخططات غير التي نتقيد بها . ولذلك فان قصارى العمل ان نجعل ما تفرق من افكارهم في هذا الموضوع ، وان نخضعه الى اتجاهاته الكبرى منبهين عند الحاجة الى ما توسعوا فيه او قصروا ، او تعمقوا فيه او مروا مر الكرام ،

والجدير بالملاحظة في صدر هذا التحقيق هو ان مقومات الاسلوب ضببطت دائما وابدا انطلاقا من الاطار الرئيسى الذى يزرع فيه الاسلوب وهو اللغة ، وهذا طبيعى لان الحائط الظاهر على الارض لا قيام له الا على اساس باطن تحتها . على اننا سنوجه العناية هنا الى ما قال العرب في مقومات الاسلوب في حد ذاتها دون ما قالوه في ظاهرة تفاعل الاسلوب مع اللغة وتعايشه معها فى الآثار .

فاذا تأملنا ما تجمع لدينا من افكار في مقومات الاسلوب لاحظنا انها تستقطبها ثلاث نواح كل ناحية تمثل زاوية نظر العرب من خلالها الى هذه المقومات : فالزاوية الكيفية التى يتجلى فيها الاسلوب تجوزا للقاعدة اللغوية ، والزاوية الكمية التى يقوم فيها الاسلوب على الاختيار من الرصيد اللغوى ، والزاوية الوظيفية التى يكون الاسلوب من خلالها فى مستوى اليعاء لا فى مستوى الاخبار .

الزاوية الكيفية : الاسلوب هو التجوز :

لا نجد عند علماء البلاغة قديما تحقيقات في علاقة الاسلوب باللغة ومدى نلاحهما واختلافهما ، وخاصة في الاتجاه الذى نجد فيه ان الاسلوب يكاد يكون تقيضا للغة وصورة في الظاهر تهدم منها اكثر مما تبني ، ولكننا فى كثير من المواطن نجد عندهم شعورا بهذه الحقيقة فى معارض متنوعة ، وخاصة فى معرض مناقشة القول المأثور « خير الشعر كذبه » ، وقد حظى بتوسع كبير عند الكثيرين . وعبد الباهر الجرجاني يخص هذا القول ببحث مطول نوعا ما فى « اسرار البلاغة » ويسير سيرة المناطق فى تحليل رأى الموافق للقول وتقاشه ثم رأى المخالف ويختم بأخذ موقف ، وفى هذا الموقف نجد ان شرط الاسلوب الخروج عن المألوف الى غير المألوف وتجاوز الموجود الى غير الموجود . فهو يقول بعد عرض الموقفين المتناقضين من القول المشهور :

« ... فمن قال « خيره اصدقه » كان ترك الاغراق والمبالغة والتجوز الى التحقيق والتصحيح . واعتماد ما يجرى من العقل على اصل صحيح ، احب اليه أثر عنده اذا كان ثمره احلى ، واثره ابقى ، وفائدته اظهر ، وحاصله اكثر . ومن قال « كذبه » ذهب الى ان الصنعة انما يمد باعها ، وينشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع افنانها ، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما اصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والاغراق فى المدح والذم ، والوصف والبث والفخر والمباهاة ، وسائر المقاصد والاغراض ، وهناك يجد الشاعر سبيلا الى ان يبدع ويزيد ، ويبدى فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعانى متتابعا ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهى .

واما القليل الاول ، فهو فيه كالمقصود المدانى قيده ، والذى لا تتسع كيف شاء يده وايده ، ثم هو فى الاكثر يورد على السامعين معانى معروفة وصورا مشهورة ، ويتصرف فى اصول هي وان كانت شريفة فانها كالجواهر تحفظ اعدادها ، ولا يرجى ازديادها ، وكالاعيان الجامدة التى لا تنمى ولا تزيد ، ولا تربح ولا تفقد ، وكالحسناء العقيم ، والشجرة الرائعة لا تمتع بجنى كريمه (58)

(58) تحقيق محمد رشيد رضا ، ط 5 ، مصر ، 1372 هـ .

ثم نراه يتوسع في فكرة التجوز ببيان دوره في الكلام ، فإذا به يجعل منه عنصرا مثمرا ، من حيث هو لا يكاد يحصل بالبعد عن القاعدة حتى يكتمل دوره بالرجوع اليها ، فما من تجوز حق الا كان الى حين :

« ... وسنتم بك ضروب من التخيل هي اظهر امرا في البعد عن الحقيقة تكشف وجهه في انه خداع للعقل وضرب من التزويق ، فتزداد استبانة الغرض بهذا الفصل ، وازيدك حينئذ ان شاء الله كلاما في الفرق بين ما يدخل في حيز قولهم : خير الشعر اكذبه ، وبين ما لا يدخل فيه مما يشاركه في انه اتساع وتجاوز فاعرفه ،

وكيف دار الامر فانهم لم يقولوا : خير الشعر اكذبه وهم يريدون كلاما غفلا ساذجا يكذب فيه صاحبه ويفرط نحو ان يصف الحارس باوصاف الخليفة ، ويقول للبائس المسكين : انك امير العراقيين ، ولكن ما فيه صنعة يتعمل لها ، وتدقيق في المعاني يحتاج معه الى فطنة لطيفة ، وفهم ثاقب ، وغرض شديد ، والله الموفق للصواب . » (59)

وانا لواجدون في « منهاج البلاغاء ... » لحازم توسعا كبيرا في هذه الناحية في عدة مواطن من هذا الكتاب الضخم ، وجلها متولد عنده من المقارنة بين الخطابة والشعر ، وبمقتضى هذا التوسع نسمح لانفسنا بان نعتبر ان له نظرية قائمة الذات في القضية ، ومتناسكة الاجزاء ، وليست من قبيل خواطر الذهن التي قد تصيب عن غير قصد .

فهو في مرحلة اولي ينطلق انطلاقا عبد القاهر الجرجاني من مسألة الصدق والكذب في الكلام ، ولكن لغير نقاش القول الماثور ، فيقرن الكذب الظاهر بفكرة « العدول » ، فيقول :

« ولما كانت الاقاويل الصادقة لا تقع في الخطابة بما هي خطابة الا بان يعدل بها عن طريقتها الاصلية وكان ما وقع منها في الشعر غير مقصود من حيث هو صدق كما لا تكون الاقاويل الكاذبة فيها مقصودة من حيث هي كذب بل من حيث هي اقاويل مخيلة رأيت الا اشتغل بحصر الطرق التي بها يماز القول الصادق من غيره وتفصيل القول في ذلك ، فان ذلك مخرج الى محض صناعة المنطق . وان كنت قد اشرت الى الانحاء التي يتعرف منها ذلك اشارة

(59) المصدر السابق ، ص 239 - 240 .

اجمالية لارشيد الناظر فى هذه الصناعة الى جهات الفحص عن ذلك ، وادله على مظان التماسه ، فان الخطيب واجب عليه والشاعر متأكد فى حقه ان يعرف الوجوه التى تصير بها الاقاويل الكاذبة موهمة انها صدق . » (60)

وهو بعد ذلك - فى سياق حد الشعر - يربط التخيل وهو فى رأيه المميز الرئيسى الذى به يكون الشعر شعرا بفكره « الاغراب » وهى العامل الرئيسى فى خلق الجو الشعرى :

« الشعر كلام موزون مقفى من شأنه ان يحجب الى النفس ما قصد تحجيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه او الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها او متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، او قوة صدقه او قوة شهرته ، او بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقتزن به من اغراب ، فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها . » (61)

وانه فى سياق آخر يتبسط فى مستويات الكلام وفى تميز الشعر عن غيره من الاقاويل بكونه معبرا وموحيا غير مخبر منه ، مثيرا غير محقق ، ومحركا للنفوس غير مقنع للعقول ، وكل ذلك بتصوير الاشياء وتمثيلها اعتمادا على الخروج ، بما هو موجود فى الذهن الى ما هو خارجه او بما هو موجود بصورة الى غير ما هو عليها :

« فمحصول ما عدا الاقاويل الشعرية ايقاع تعريف او تصديق بما لا تشتد علقته بالاغراض اولا تكون علقته بالجملة ، او مغالطة السامع وايهامه ان ذلك واقع من غير ان يكون كذلك ، ومحصول الاقاويل الشعرية تصوير الاشياء الحاصلة فى الوجود وتمثيلها فى الازهان على ما هى عليه خارج الذهن من حسن او قبح حقيقة ، او على غير ما هى عليه تمويها وايهاما ، فاقوال دالة على ما يلحق الاشياء ، ويعرض لها مما هو خارج عن مقوماتها مما علقه الاغراض الانسانية به قوية .

فالمحصول الاول كمحصول العلم مثلا بامتلاء انا ، او خلوه بان يبصر مثلا يرشح او يوجد قليلا او يبصر مكثفا ويوجد خفيفا . والمحصول الثانى وهو الذى للاقاويل الشعرية مثل ما تشفى لك آنية الزجاج عن صورة ما تحويه .

(60) ص 63 .

(61) المصدر السابق ، ص 71 .

فلذلك صارت الاقاويل الشعرية اشد ابهاجا وتحريكا للنفوس من غيرها ،
فلشدة مناسبة الاقاويل الشعرية ، للاغراض الانسانية كانت اشد تحريكا
للفنوس واعظم اثرا فيها . » (62)

وفي هذه الصورة الرائعة تمثيل لمدى تفاعل الدال والمدلول ، ومدى ارتكاز
عملية الابلاغ على حلق اخراج الدال وتعلق الدلالة في الاقاويل الشعرية به
خاصة . وحازم بعد ذلك يرى ان الشعر والاسلوب الذي يخرج فيه يقدم لنا شقا
جديدا شقا مثاليا واصفا لشق قديم هو شق الحقيقة الموصوفة ، معهودة ذكريا
او معهودة ذهنيا ، فيتكون لدينا من الشقين ، زوجان متناظران متقابلان ،
تقابل تكامل وانسجام لا تقابل تنافر وانقصام ، من حيث ان الاولى منقوصة
والثانية مكمل ، فيجتمع لدينا بذلك الحقيقة والخيال ، ونجد انفسنا امام الشيء
في حقيقته الواقعة وحقيقته المثالية :

« ثم يقال لمن اعترض بان محاكاة الشيء يجب ان يكون التحرك لها اقل
من التحرك لمشاهدته ان تمثلنا في المحاكاتين بالدمية والمرآة على جهة من
التسامح ، وانما ينبغي ان يمثل حسن المحاكاة في القول باحسن ما يمكن ان
يوجد من ضروب تصاوير الاشياء وتمائليها ، فاقول ان من احسن ما يرى من
ذلك تصور اشعة الكواكب والسمع والمصابيح المسرحية في صفحات المياه
الصفافية الساكنة التموج من الخلجان والودية والمذائب والانهار . وكذلك
تمثل افانين شجر الدوح بما ضم من شمر وزهر في صفحات الماء الصفو اذا
كان الدوح مطلا عليه ، فان اقتران طرفي الغدير الدوحية بما يبدو من
مثالها في صفاء الماء من اعجب الاشياء ابهجها منظرا ، ونظير ذلك من المحاكاة
في احسن الاقتران ان يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له مما
هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية او استعارية . » (63)

فيتضح بذلك ان التجوز او التجوز في الاسلوب - حسب تقديره -
ليس الا عملية تسمو بنا الى المثل العليا .

وهذا التجوز هو الذي يسميه في موطن « آخر » اعمال الحيلة في القاء
الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه » (64) وهو الذي يطلق عليه

(62) المصدر السابق ، ص 120 - 121 .

(63) المصدر السابق ، ص 127 - 128 .

(64) المصدر السابق ، ص 361 .

لفظ « التصرف » العام فى مقام استعرض فيه اهم مظاهر التصرف ، فبين بذلك مذهبه فى منهج درس الاساليب ، ولا نرى له فى هذا الصدد من مآخذ عدا ضبطه عدد المظاهر برقم حسابى وضبطه النهائى لعدد الاصول التى ترجع اليها ، تأثرا بالمنطق ، قال :

« ولا يخلو لطف المآخذ فى جميع ذلك من ان يكون 1) من جهة تبديل (2) او تغيير (3) او اقتران بين شيئين (4) او نسبة بينهما (5) او نقلة من احدهما الى الآخر (6) او تلويح به الى جهة اشارة به اليه .

وهذه الانحاء الست (65) من التصرف لا يخلو من ان تكون متعلقة - مما يرجع الى المعانى الذهنية - بالتصورات منها ، او بالنسبة الواقعة بين بعضها وبعض ، او بالاحوال المنوطة بها ، او بجهة الاحكام فيها ، او بالمحدثات لها ، او بانحاء التخاطب المتعلق بها . » (66)

اما اذا نظرنا فى مواقف المحذنين فاننا نجدها متفاوتة ، فمنها المحافظ كموقف مجمع اللغة العربية بالقاهرة الذى يشذ الا القليل من افراده بصور محتشمة متواضعة عن عد كل مظهر من مظاهر الخروج عن اللغة خطأ ولحن ، (67) فنحن لا نتجاوز مع المجمع مستوى التوقيف الذى نرى ان القدماء كانوا اشجع فى تليينه . والواقع ان ما مر بنا من مواقف القدماء ليس فيه تعرض الى مظاهر التراكيب النحوية ولا الجزئيات الحرجة حتى نقول انهم باستعمالهم مفردات الخروج او العنول ، او اعمال الحيلة او التجوز ... يعنون كذلك الخطأ واللحن ، ونحن كذلك لسنا واثقين من ان المجمع فى حديثه عن الخطأ واللحن ، يعنى كذلك غير ما يختص به الخروج فى التراكيب والقواعد النحوية ولكننا عندما نعلم ان الاسلوب لم يحظ بالرعاية التى يستحق عند المجمعين ، لا نكاد الا ان ننتع مواقفهم بالتحفظ .

على ان فكرة التجوز وجدت سبيلها الى مشاغل من كتب فى الاسلوب من المعاصرين بدون عسر ، شقت طريقها اليهم لا عن طريق اسلافهم وانما عن طريق زملائهم الغربيين . يقول مريس ابو ناصر ، جاعلا هذه الظاهرة ، حدا للاسلوب :

(65) الستة فى النص المطبوع .

(66) اصدر السابق ، ص 367 .

(67) رشاد الحسزوى ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ص 421 .

« ان الاسلوب هو نشوز عن الكلام المألوف والمستعمل فقولنا « سال ماء الوادى » قول مستعمل ، اما قولنا « سال الوادى » فانحراف عن المستعمل ، خروج على المألوف وبالتالي نحن تجاه ظاهرة اسلوبية ، تعرف بالنشوز » (68)

على ان هذا القول يبقى معلقا ما لم يوضح المقصود من المألوف والمستعمل .
واننا عدا ما نجد عند حازم من محاولات رأيها فى بيان ذلك - رغم ما يشوبها من الاعتماد على المنطق - لا نجد من العرب من شغل نفسه بتدقيق التجوز .

غير اننا نجد من المعاصرين من توغل فى هذه الفكرة وبين وجهيها :
الهامد - فى الظاهر - والبانى - فى الباطن - ، فقال :

« فان حدث وجاء الاسلوب فى التاريخ فانه ينقض . فهو يأتى مصحوبا بالرعب ، بالمعنى المجازى ، حيث فيه يتمثل الصراع الجدلى للحظة التحول التى تدهم وطائف اللغة فتتقلب من قدرة حافظة الى قدرة هدامة ، وفى آن واحد الى قدرة متطورة . لان اللغة ، كقدرة هدامة ، تقوم بوظيفتها التطورية فى ذات الوقت التى تمارس فيه دورها التهديمى » (69)

وقبل ذلك قال :

« فالاسلوب اذن ليس سوى ذلك التجاوز والتعمق وقد استحسنا من « حدث » الى « رمز » لا يلبث بدوره ان يتحول الى « معنى » . » (70)

الزاوية الكمية : الاسلوب هو الاختيار :

ترد فكرة الاختيار فى ما كتب علماء البلاغة من العرب ومن صنف فى أصول الأدب غير ان هذه الفكرة اذا بدأت تتبلور على انها مقوم من مقومات الاساليب الخاصة عند المحدثين بل على انها المقوم الأوحى ، واستأثرت باعمالهم صورة حصول الاختيار عن طريق سؤال طالما خاض فيه الأولون منهم خاصة وهو أ يكون الاختيار واعيا ام غير واع ؟ فانها لم تظهر فى كتابات القدماء الا كمظهر عام ينبغى ان يتوفر . ان يكون الباث واعيا به او غير واع ليس هذا المشكل ، وانما الشرط هو ان يشعر المتقبل بان الاثر فى مختلف

(68) الاسلوب وعلم الاسلوب ، ص 40 .

(69) فائز مقدسى ، الاسلوب وجدلية اللغة العربية ، ص 43 .

(70) المرجع السابق ، ص 42 .

مستوياته خضع اليه . ثم ان العرب لم يجعلوا الاختيار خاصا بالاساليب بقدر ما جعلوه شرطا مبهما في جودة الآثار . على اننا نستطيع ان نقول انهم كانوا يفكرون عند ضبطه - في الاسلوب ، وانما نجد شبه مقياس للاختيار فكر فيه عمومهم يرجع الى قضيتي التنزيل والنبو او التمكن والنبو ، وملخصه اننا اذا ما وجدنا الظاهرة اللغوية مستعملة حيث لا شعور بانه يصلح غيرها حكما بتولدها عن حسن اختيار والعكس بالعكس (71)

ويكفينا دليلا من كتابات القدماء ، ان نجد التفكير في ان الاسلوب اختيار ظاهرة غالبية في « البيان والتبيين » للجاحظ ومزروعة في كثير من المواطن ، مكن البحث من جمعها وتبويبها واستنتاج منها نظرية مكتملة . فالجاحظ في مختلف مواطن حديثه عن الاختيار ينبئ بان الاختيار في اعتباره واع ، وانه درجات ، يكون الاختيار في اللفظ ، ويكون في نظم الالفاظ أى في اختيار التوزيع . كما يكون في احكام انسجام جدول الاختيار مع جدول التوزيع . (72)

وفكرة الاختيار هذه لم يتجدد منها بحث من بحوث المحدثين في البلاغة او الاسلوب ، ولكن لم نجدها في الغالب الا في حدود التفكير القديم . يقول علي الجارم ومصطفى امين متحدثين عن عناصر البلاغة :

« عناصر البلاغة اذن لفظ ومعنى وتاليف للالفاظ يمنحها قوة وتأثيرا وحسنا ثم دقة في اختيار الكلمات والاساليب على حسب مواطن الكلام ومواقعه وموضوعاته وحال السامعين والنزعة النفسية التي تملكهم وتسيطر على نفوسهم » . (73)

ولا نجد هنا ضبطا واضحا لمفهوم الاختيار ، ولا تعيينا لمصدره ولا بيانا لامكانياته او حدوده وانما نجد وصفا لمقتضياته فحسب . فليس الاختيار في هذا الاعتبار قاعدة العمل الجوهرية المولدة للاسلوب الشخصي بقدر ما هي مستند اضافي خارج عن الاسلوب ، اذ من هنا نفهم ان من الاساليب ما يكون مختارا او غير مختار ، وان الاختيار يشمل كل المظاهر اللغوية في الأثر وليس عنصرا خاصا بالاسلوب .

(71) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،، ص 36 وص 50 - 51 .

(72) عبد السلام المسدي ، المقاييس الاسلوبية ،، الصفحات 157 - 163 .

(73) البلاغة الواضحة ، المقدمة ، ص 9 .

وفى نفس الاتجاه سار احمد الشايب رغم ان مؤلفه خاص بالاسلوب
وانه عنى بالبحث فى الاسلوب زمنا طويلا ، يقول :

« ان الاسلوب الادبى ينحل الى عناصر ثلاثة : الافكار والصور
والعبارات وكذلك يكون الاختيار الذى يتناول الافكار والصور والعبارات
عملا اسلوبيا » (74)

فاذا وجدنا هنا نزعة محتشمة الى اعتبار الاختيار مقوم الاسلوب
الواحد ، فاننا لا نجد الا عنصرا جزئيا يدخل فى تكوين الاسلوب .

على ان فكرة الاختيار ما لبثت ان شقت طريقها نحو التحديد شيئا
فشيئا بين الدارسين فاصبح الاختيار نوعين نوعا مشتركا له قواعد عامة
مضبوطة تضمنها علوم البلاغة الثلاثة : المعانى والبيان والبديع ، ونوعا خاصا
لا تضمنه قاعدة وهذا يدخل فى الاسلوب .

« ومعالم الاسلوب اللغوى الكاشفة عن معالم الشخصية والذاتية اساسها
ما ينهجه الانسان من منهج التخير فى حدود الرسوم الخاصة والقواعد
المعينة يفرضها الطابع الاجتماعى للغة . واذا كان هذا الطابع يقوم للاديب
المعبر بهذه اللغة ما يسوغ استعماله من المفردات والابنية والتراكيب فان
على الاديب بعد ذلك - بوصفه فنانا - ان يتخير من هذه جميعا ما يرضى
تذوقه للجمال .

ولقد استنبطت بعض القواعد العامة من اساليب اللغة العربية الماثورة
البليغة التى سما فيها التخير وعلا فيها الاحساس الجمالى وسلم فيها الذوق
الادبى وتلك هى قواعد البلاغة العربية التى جعلت نبراسا لمن يتخيرون
اذ ينتجون الانتاج الادبى الفنى ، لعلهم يهتدون بهديها ويسيروا على ضوئها ،
وتلك القواعد هى التى تضمنها علوم البلاغة الثلاثة لا القطعة البليغة .» (74)

فهذه مرحلة يتحدد فيها الاختيار - علاوة على اعتباره المقوم الواحد فى
الاسلوب ، وانه عملية الاسلوب الباطنة وانه ليس خارجا عن الاسلوب - على
انه ليس انتقاء زمانيا ذا قواعد نهائية ، وعلى انه ظاهرة متطورة .

لكن الخطوة الحاسمة التى تتجلى فى تجاوز ضبط مفهوم الاختيار او
حدوده او مداه الى تركيز النظر على مادة الاختيار اللغوية ، او الرصيد اللغوى

(74) الاسلوب ، ص 52 .

(74) درويش الجندى ، علم المعانى : المقدمة ، ص 5 .

من حيث هو مصدر للاختيار ، لم يقطعها الا بعض المعاصرين ممن يبدو انهم اطلعوا على حصيلة دراسات اهل الاختصاص في الغرب وواكبوا تطور هذه النظريات عندهم وتبنوا منها ما طاب لهم من مواقف (74) انه ليس عسيرا بل ليس مهما جدا ان نعرف الاختيار ما هو ؟ ودرجة الوعي به ما حددها ؟ ومداه ما شأنه ؟ ، ولكن العسير والمهم هو ان يتفق على مصدر الاختيار ما هو ؟ يقول موريس ابو ناصر :

« الا ان اتباع « بلى » او لنقل الذين استوحوا طريقته في تحليل الاسلوب لم يوقفوا الاسلوبية وموضوعها الذي هو دراسة العاطفية في الكلام الشائع على الكلام الشائع فقط بل اوصلوه الى الكلام الادبي مستفيدين من استعاضة « بلى » عن مفهوم العاطفية بمفهوم التعبيرية ، او دراسة وسائل التعبير في الكلام ، مفهوم قاده الفرنسيين « مروزو » و « كرسو » الى تعقب وسائل التعبير في اللغة الفرنسية الادبية من ناحية الصوت ، والمفرد ، والصرف والنحو ، والتركييب والنظم والخروج بان وسائل التعبير هي اختيار ضمن المواد . التي تتضمنها اللغة ، اختيار بتائر القائم به بالحساسية اللسانية الموجودة في مجتمعه وعصره » (74)

الزاوية الوظيفية : الاسلوب هو الایحاء :

نشطت فكرة التفريق بين مستويين في الكلام : مستوى الاخبار ومستوى الایحاء اكثر من الفكرتين السابقتين بسبب عراقا البحث في حقيقة النثر والشعر ، ومدى الصلة بينهما او الفرق وغزارة ما كتب فيه عند الغربيين والشرقيين ، على حد سواء اذ بات عند كل امة ان الشعر ان لم يكن نقيض النثر تماما فانه على الاقل في طرف يقابله . طرف النثر اساسه الاخبار وطرف الشعر اساسه الایحاء . فليس الایحاء اذن مميزاتا خاصا بالشعر ، وانما هو مميز للآثر الفني عموما مهما كان مستواه والشعر اعلى مستويات الكلام .

آراء العرب القدامى في مستويات الكلام من خلال ما قالوا في الشعر والنثر وحدها قابلة لتكون موضوع بحث مستفيض مستقل ، لكننا في هذه النقطة نفضل - امام غزارة المادة وتعدد الشواهد - (75) ان نقف عند نص

(74) الاسلوب وعلم الاسلوب ص 41 .

(74) وان لم تظهر اعمالهم الا في فصول قصيرة غير خالية من الهنات والتشويه .

(75) بذور فكرة التمييز بين مستويي الاخبار والایحاء نجدها عند الجاحظ في « البيان والتميز »

انظر عبد السلام السدي ، المقاييس الاسلوبية ، ص 156 - 157 .

واحد مطول فريد لعبد القاهر الجرجاني عالـج القضية على وجه نعتقد انه لولا النسبة الثابتة لدخل في ما يكتب اهل الاختصاص اليوم بدون قلق ولا نبـو ، قال في « دلائل الإعجاز » :

« الكلام على ضربين : ضرب انت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك اذا قصدت ان تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد ، وبـالانطلاق عن عمرو فقلت : عمرو منطلق ، وعلى هذا القياس . وضرب آخر انت لا تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض ومدار هذا الامر على الكناية والاستعارة والتمثيل ، وقد مضت الامثلة فيها مشروحة مستقصاة ، او لا ترى انك اذا قلت : هو كثير رماد القدر ، او قلت : طويل النجاد ، او قلت فى المرأة : نؤوم الضحى : فانك فى جميع ذلك لا تفيد غرضك الذى تعنى من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجبـه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك كمعرفتك من كثير رماد القدر انه مضياف ومن طويل النجاد انه طويل القامة ومن نؤوم الضحى فى المرأة انها مترفة مخدومة لها من يكفياها امرها ، وكذا اذا قال : رأيت اسدا – وذلك الحال انه لم يريد السبع – علمت انه اراد التشبيه الا انه بالغ فجعل الذى رآه بحيث لا يتميز عن الاسد فى شجاعته ، وكذلك تعلم من قوله : بلغنى انك تقدم رجلا وتؤخر آخر : انه اراد التردد فى امر البيعة واختلاف العزم فى الفعل وتركه على ما مضى الشرح فيه ،

واذا قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهو ان تقول المعنى ومعنى المعنى تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل اليه بغير واسطة وبمعنى المعنى ان تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى الى معنى آخر كالذى فسرـت لك . » (76)

ليس تقسيم الكلام الى ضربين اثنين الا عملية تعليمية تقتصر على درس الاتجاهين الكبيرين فى الكلام ، ذلك ان الكلام فى الحقيقة – ضروب عديدة ، لكنها – من اجل تعددها – تستعصى على الضبط والدرس ، ونعتبر انـوقوف عند الاتجاهية الكبيرين المتناقضية فقط من مقتضيات المنهجية العلمية ايضا .

وإذا توفر في هذا النص شبه حكم على نوع المستوى الاول يكونه اخبارا مجردا « اذا قصدت أن تخير » فانه لم يتوفر شبه ذلك بالنسبة الى المستوى الثاني ، مستوى الايحاء . على أن الشواهد الكثيرة المذكورة دلت على طابعه والمستويان عند الجرجاني متقابلان . تشهد بذلك أولا درجة العمق في كل منهما . اما الاخبار فيستفاد من ظاهر اللفظ وقوامه حقيقة ذاتها ، واما الايحاء فيطلب من باطنه وقوامه اما حقيقة ثانية وراء الحقيقة الظاهرة ، او شيء آخر غير الحقيقة ، ويشهد بذلك الاطار الذي يحتضن كلا منهما : فاطر الاخبار الوضع اللغوي المشترك ، واطر الايحاء الوضع السياقي الخاص ، كما يشهد بتقابل المستويين تجرد الاخبار من الواسطة ، وضرورة الواسطة في الايحاء ، مع الملاحظ أن واسطة الدلالة في الايحاء هي عين الدلالة في الاخبار ، مما يسمح باستنتاج ! أن الجرجاني يعتبر أننا في مستوى الايحاء لا نجتمع بين المعنى ومعنى المعنى ، وانما نعوض المعنى بمعنى المعنى . فنكون - بالتالي - في مستوى الايحاء لم نجتمع بين المعنى وزيادة ، وانما جعلنا من هذه الزيادة معنى جديدا رئيسيا .

اننا نجد في هذا النص المخبر الاساسي الذي ينبغي ان يعالج فيه مشكل النثر والشعر وخصائص كل منهما ، ومدى علاقة احدهما بالآخر ، كما نعتبره المخبر الاساسي الذي ينبغي ان يبحث فيه عن خصائص الكلام العلمي والكلام الفني ، او بعبارة اخرى المخبر الاساسي الجدير بمعالجة مستويات الاسلوب ودرس خصائصها في الآثار .

وان الجرجاني بفكرة « معنى المعنى » هذه وضع اصبعه على القضية الجوهرية في مستويات الكلام والاساليب من حيث هو نبه الى أن قيمة الاثر وقية الفن ليست هي في ما يقوله وانما في ما لا يقول .

وقد سخر كثير من المحدثين الجهود لدرس خصائص الكلام العلمي والكلام الفني ومحاولة تقنينها ، انطلاقا من فكرتي الاخبار والايحاء بدون أن يتبلور عندهم هذان المستويان نظريا فضلا عن انعدام المصطلح المعبر عن حقيقة القضية في مشاغلهم (77) وكذلك كان الشأن بالنسبة الى منهج درسه النثر والشعر ومحاولة بيان خصائص كل من النوعين المميزة .

وممن توسع في النظر الى الكلام من هذه الزاوية الاخيرة ريمون طحان في فصل طويل عقده ، يقول :

(77) أحمد الشايب ، الاسلوب ، ص 59 .

« الكلام من ضربين يختلفان فى الشكل والاسلوب والتقنية والغاية : نظم (قد يحول الى شعر) وهو انفعال ومتعة فنية ، ونثر وهو تفكير ومتعة ونقل معلومات ومعرفة . الاول اشارات عابرة وتلميح وايحاء ، والثانى تفكير ومنطق وبرهان . » (78)

ولم تكن هذه الزاوية من النظر خاصة بآرباب التنظير من الباحثين فى البلاغة والاسلوب بل نجدها كذلك اساس العمل عند بعض نقاد الادب وآرباب التطبيق ممن وعوا حقيقة الفن ووقعوا على جوهره ، هذا شأن طه الحاجرى مثلاً ، الذى انتهى من المقارنة بين كتابة الجاحظ فى البخل وكتابة اسلافه فى نفس الموضوع الى ان كتابتهم فيه كانت « اخبارية فنية » وكتابة الجاحظ كانت على ذلك ، وهو يسمى فنية ، ما نسميه « ايحائية » . (79) على ان هذه القضية لم توضع فى محلها المناسب كظاهرة اسلوبية ، الا عندما درست فى ضوء مدى مساهمة الانتقال من الاخبار الى الايحاء ، والسمو من مستوى القول الى مستوى عدم القول ، فى توليد الاسلوب ، وذلك مع الفريقين ممن كتب فى الاسلوب ، فهذا موريس ابو ناصر يقول منطلقاً من مشاغلهم :

« ان الاسلوب نشأ من تحميل الكاتب للمعنى التصريحي للمرسله معانى اخرى . فقول ابى تمام « السيف اصنق انباء من الكتب » لا يعكس حادثة تاريخية وحسب ، وانما يعكس انفعال ابى تمام ازاء هذه الحادثة ، انفعالا يتمظهر فى تحميل المعنى المعنى التصريحي معنى ايمائياً » (80)

وقال فى مستويات التعبير وما يرتبط منها مباشرة بالاسلوبية :

« ان لكل تعبير قيماً ثلاثاً :

— قيمة مفهومية

— قيمة تعبيرية

— قيمة تأثيرية

(78) الاسنية العربية ، ط 1 بيروت ، 1972 ، ص 134 وينظر خاصة فى ما يقوله ص 118 - 119 .

(79) كتاب البخله للجاحظ ، تحقيق طه الحاجرى ، القاهرة ، 1948 ، انظر مقدمة الناشر ص 32 .

(80) الاسلوب وعلم الاسلوب ، ص 40 .

وأن القيمتين الأخيرتين ترتبطان مباشرة بالاسلوبية لانهما تدلان على ان هناك عدة طرق لنطق الجملة الواحدة « جملة اشكرك » وعدة طرق للتعبير عن الفكرة الواحدة ، « فكرة الشكر » (81)

وتجاوز موريس ابو ناصر وضع هذه القضية في اطارها الفني الذي رأينا الى وضعها في اطارها التاريخي ، فبين الاحداث التي تجاوزتها فحولت نظر الغربيين من اعتبار ان اليعاء هو مقوم الاسلوب الى ان مقومه الاختيار فالى ان مقومه رده فعل القارئ امام النص . (82)

ولا يسع الناظر في غزارة المادة التي نجد عند العرب في خصائص مستويات الكلام وفي فكرة الاختيار ومميزات الشعر والنثر ، الا ان يقر بان العرب خاضوا في مقومات الاسلوب منذ القديم كثيرا ، في اطارات اخرى لا محالة ، وتحت غير عنوان الاسلوب - الا مع حازم - فتكونت لهم نظريات في ذلك مكتملة ، لم يعوزها الا التحرر المنهجي ،

فقد مر البحث في الاسلوب وخصائصه عند العرب بمراحل اربع واضحة المعالم : مرحلة المخاض في بيئة التأليف الادبية الجامعة التي يمثلها احسن تمثيل كتاب « البيان والتبيين » للجاحظ ، في النصف الثاني من القرن الثاني والنصف الاول من القرن الثالث الهجريين ، ومرحلة النشأة في وسط التأليف البلاغية المكتملة التي يمثلها كتاب « دلائل الاعجاز » لعبد القاهر الجرجاني ، في القرن الخامس الهجري ، فمرحلة النضج الواضح في اطار اثر فريد وهو كتاب « منهاج البلغاء وسراج الادباء » لحازم القرطاجني ، وفي موجات الحركة الموسوعية العامة وبصفة ادق في موسوعة ابن خلدون الحضارية « المقدمة » ، والى حد ما في موسوعة ابن منظور اللغوية « لسان العرب » ، وذلك في القرنين السابع والثامن الهجريين ، واخيرا مرحلة النهضة المحتشمة في كتابات قليلة ومتفرقة هي على ضربين واضحين : ضرب مؤوود او منبت يحكي الماضي او ينقطع عنه وليس بثمر ويشمل الكتابات البلاغية وجلها من قبيل الكتب المدرسية التي لم تتوقف عن الصدور حتى عصرنا ، وضرب متلكي وان لم يخل من تبشير بمعالم النهضة الحق في هذا الميدان ، ويشمل فصولا متفرقة في الدوريات محدودة متواضعة وكل الطرافة التي لاحظنا فيها هي ذات اصول غربية اجنبية .

(81) المرجع السابق ، ص 41 .

(82) المرجع السابق ، ص 46 .

ولم نجد فى كل هذه المراحل ازمة حقيقية تمهد لتكوين «اسلوبيه عربية» قائمة الذات ، او نظريات اسلوبية قوية الاسس ، ما عدا ما لاحظنا فى كتاب حازم من مواقف ، نستحق وحدها بحثا خاصا ، على الاقل من اجل التوسع الكبير الذى خص به الاسلوب والباب المستقل الذى ادرجه فيه ، فالعرب لم يستكملوا البحث فى الاسلوب وحقيقته حتى يفكروا فى وضع « الاسلوبية العربية » .

واذا كان حظ التنظير فى هذه القضية ضئيلا عندهم ، فان حظ التطبيق معدوم ، فانا لا نكاد نجد اليوم بحوثا اضافية قائمة الذات فى خصائص الاساليب فى آثار العرب ، على اى وجه من وجوه العمل الجارى بها عند الاسلوبيين اليوم ، والتطبيق فى هذا المجال احسن عوامل تنشيط التفكير وتعبيد سبيل التنظير .

تَطَوَّرَ
 الْمِفْصَالُ
 فِي الْأَرْبَعِ الْعَرَبِيَّةِ
 شَكْلًا وَمَضْمُونًا
 رَاضِي الْمُنَوَّرِي

بسط الموضوع :

ان اى دراسة لقضايا الادب العربى ينبغى ان تنم على نحص شامل للتراث ، وتقييم كلى له . وقد ارتأينا ان بعض الانماط الادبية لم يقع بعد النظر فيها بصفة دقيقة علمية ، ولا محاولة ضبط أبعادها الفنية والحضارية ضبطا يخلو من الافكار المسبقة ، والاحكام الارتجالية والسطحية . واخترنا من بين هذه الانماط — المقامة — لاسباب ثلاثة :

1 — انها لاقت اهمالا لا نظير له ، بدعوى جمودها ، وانها وليدة عصور الانحطاط . وعلى حدد علمنا ، واذا استثنينا بعض المقالات السطحية ، أو الكتيبات المدرسية ، لم تقع اى دراسة تطويرية لها .

وفي رأينا ، ان اى حكم نقدى ، ينبغى ان يبنى على دراسة شاملة لجميع الجوانب ، حتى ما كان منها تائها .

2 — انها من الانماط التى شهدت تطورا كبيرا فى الشكل والمضمون ، وتجددت مكنها من ان تعيش عشرة قرون ، وان تتلاءم ومقتضيات التطور ، رغم تباعد البيئة ، واختلاف الجماهير ، والاذواق والاهداف .

3 — انها من الانماط التى ماتت اليوم أو كادت ، ويسمح لنا ذلك بدراسة مثالية لنشأة نمط أدبي ، وتطوره ثم موته .

الطريقة المتبعة فى الدراسة :

ونظرا لهذه الصبغة التطورية التى اردنا اسباغها على هذه الدراسة ، اضطررنا الى اتباع تسلسل تاريخى ينطلق من نشأة المقامة

في القرن الرابع للهجرة ويفضي الى الحرب العالمية الثانية . وقد حاولنا اثناء ذلك ، ونظرا لاتساع الموضوع اتساعا يصعب معه الامام بكل جوانب هذا الميدان ، ان نلج على نقط ، وملاحظات ، وفترات زمنية ، وأدباء ، بدت لنا هامة ، معترزين سلفا عن اهمال دراسة المقامة التونسية في العهد الحسيني ، لاتصالها بموضوع أطروحتنا التي نحن بصدد تحريرها .

وقد استقرانا نصوص المقامات أولا ، ثم استعنا ببعض المصادر والمراجع التي لم نقدنا كثيرا ، بل جعلتنا نشعر أحيانا أننا نلج ميدانا بكرا ، وهذه هي المصادر والمراجع المعتمدة :

النصوص (1)

١ - المنشورة :

(1) الهذاني (أبو الفضل بديع الزمان) (توفي 1008/398) :

مقامات الهذاني - شرح محمد عبده - بيروت - 1889 وطبعات عديدة أخرى .

- شرح محمد محي الدين عبد الحميد - مصر - 1923 .

- de R. BLANCHER et P. JANSON - Paris 1957. (1 مكرر) Maqamat, Séances de Hamadani

(2) الحريري (أبو محمد القاسم) (توفي 1122/516) :

مقامات الحريري - تحقيق سلفستر دي ساسي Sylvestre de Sacy - باريس 1822 .

- طبعة مصرية معتمدة على تحقيق دي ساسي . د.ت .

- بزوغ القمر أو مقامات الحريري بالصور وفوق المسارح تأليف حميدة الحبيب (عن تحقيق دي ساسي) الجزء الاول - تونس 1936/1355 .

(3) الزمخشري (أبو القاسم محمود) (توفي 1144/538) :

مقامات - مصر . د.ت .

(1) لم نشر الى نصوص وقع استعمالها عرضيا كمقابلة الخوارزمي في (صبح الاعشى) . وقد رتبنا هذه النصوص تاريخيا .

(1 مكرر) نظرا لخلو المطبعة من الحروف والعلامات المساعدة على نقل الاعلام من العربية الى اللاتينية ، نعتذر عن قلة الضبط الناتج من ذلك .

(4) ابن المظلم (أحمد بن محمد (2)) (كان حيا 1232/630)
المقامات الاثنتا عشرة — تونس 1303 هـ .

(5) الشدياقى (أحمد فارس) (توفى 1887) :
الساق على الساق فى ما هو الفاريانق — القاهرة 1855 .
طبقات لبنانية حديثة .

(5) اليازجى (ناصيف) (توفى 1871) :
مجمع البحرين — بيروت 1856 . طبقات لبنانية حديثة .

(6) المولىحى (محمد) (توفى 1930) :
حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن .
طبقات عديدة — استعملنا منها ط3 — القاهرة — 1923 .

(7) ابراهيم (حافظ) (توفى 1932) :
ليالى سطىح — طبقات عديدة منها القاهرة 1959 .

(8) بيرم (محمود) (توفى 1961) :
مقامات بيرم — تحقيق طاهر أبوناشا — القاهرة 1973 .

ب - المخطوطة :

(1) الحلبي (أحمد بن عبد الحى) (؟) :
المقامات الاحمدية فى مدح خير البرية رقم 339 . دار الكتب
الوطنية

(2) المعطار (حسن) (توفى 1843/1250) :
مقامة فى الفرنسيس رقم 18082 . ح . ح . عبد الوهاب

(3) السيوطى (عبد الرحمن بن أبى بكر) (توفى 1505/911) :
المقامات السيوطية . رقم 18082 . ح . ح . عبد الوهاب
(وتوجد نسخ أخرى متفرقة لبعض هذه المقامات)
(كما توجد مطبوعة ولم نتمكن من الحصول عليها)

الدوريات :

— جريدة (الزمان)
— جريدة (الشباب)

انظر الثبت الملحق بهذا البحث

(2) أثبت فى الفلاف غلطا محمداً ابن المظلم .

الدراسات الخاصة (3) .

أ - بالمقارنة :

- (1) فصل دائرة المعارف الاسلامية EI 1 III 170
- (2) جميل سلطان : فن القصة والمقامة — بيروت 1967
- (3) شوقي ضيف : المقامة — القاهرة 1954
- (4) محمد رشدي حسن : اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة — القاهرة 1974 .
- (5) احمد عبد السلام : تطور المقامة في الادب العربي الحديث . في (المباحث) عدد 26 و 27 . 1946 .
- (6) رياض المرزوقي : المقامة في المعهد الحسيني بحث قدم لنيل شهادة الكفاءة للبحث بكلية الآداب بتونس — سبتمبر 1971 .

ب - بالهمذاني :

- (1) فصل دائرة المعارف الاسلامية EI 1 II 257 — 58
- (2) Maqamat - Séances ... de BLACHERE et JANSON (المذكور أعلاه) (المقدمة) .
- (3) فكتور الكك : بديعات الزمان — ط2 بيروت 1971
- (4) مارون عبود : بديع الزمان الهمذاني — بيروت 1954 .
- (5) مصطفى الشكعة : بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية — القاهرة 1959 .

ج - بانباء النهضة :

- (1) ميخائيل صوايا : أحمد فارس الشدياق (بيروت 1962) .
- (2) H. PERES : « Les Premières manifestations de la Renaissance Littéraire Arabe en Orient au XIXe siècle. N. al Yazigi et F. as-sidyaq (in AIEO, Faculté des Lettres Alger) I 1934 - 35 pp. 233 - 256.

د - بالمولىحسى :

- (1) زكى مبارك : حديث عيسى بن هشام في (الرسالة) 1943 XXI
- (2) H. PERES : Les origines d'un Roman célèbre de la littérature Arabe moderne in B.E.O. Institut Français de Damas X (1944) .

H. PERES : Essai sur les Editions Successives du Hadith... (3)
in : Mélanges Massignon III 233 - 258.

Saadeddine BEN CHENEB : Edmond About et al muwaylihi (4)
in Revue Africaine, Alger 3e et 4e trimestre 1944. pp 270 - 273

(5) محمد رشيد ثابت : البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في
« حديث عيسى بن هشام » — تونس 1975/1395 .

هـ — ببليو — :

(1) أحمد يوسف أحمد : فنان الشعب ، محمود بيرم التونسي .
القاهرة 1962 .

(2) عبد العليم قبانى : محمود بيرم التونسي — القاهرة 1962 .

الدراسات العامة : (4)

(1) بدر (عبد الحسن طه) : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر
(1870 — 1938) — القاهرة 1963 .

(2) ضيف (شوقي) : الفن ومذاهبه في الفكر العربي طبعات عديدة،
بها ط 6 ، القاهرة 1971

(3) عياد (محمد شكرى) : القصة القصيرة في مصر : دراسة في
تأصيل فن أدبي — القاهرة 1968

(4) شوكت (محمود حامد) : الفن القصصى في الادب العربى
الحديث (1800 — 1956) — القاهرة 1956 .

(5) مبارك (زكى) : الفكر الفنى في القرن الرابع — القاهرة 1934 .

(6) المقدسى (أنيس) : تطور الأساليب النثرية في الادب العربى في
طبعات عديدة منها ط 4 بيروت 1968 .

(7) نجم (محمد يوسف) — القصة في الادب العربى الحديث
(1870 — 1914) ط 3 بيروت 1966 .

(8) النسيج (سيد حامد) : تطور فن القصة القصيرة في مصر
(1910 — 1933) — مصر 1968

(9) M. E. GHAZI : Le roman et la nouvelle en Tunisie — Tunis
1970.

(3) حفظنا من هذه الدراسات كل ماله من قيمة مرجعية خاصة ولم نأخذ في حيزها تاريخيا
ولا حسب الترتيب (4) اقتصرنا على نماذج منها لكرتها ، خصوصا وانها لا تناول الغلبة الا حروفا أو بالترارة
مع القصة ، ورواياتها النثرية .

H. PERES : Le roman dans la littérature arabe des origines (10
à la fin du Moyen-âge in A.I.E.O. Alger XVI (1958)
pp. 5 - 40.

نشأة المقامة :

تعود أول نصوص المقامة الى القرن الرابع للهجرة مع المهداني (توفي 1008/398) . وإن كل محاولة لربطها بما سبقها من الانماط كالحكاية والخرافة والحديث ... هو أمر عسير ، فلا نرى إمكانية اعتبارها مجرد معارضة لبعض حكايات ابن دريد ، وهو رأى ابراهيم الحصري ، وقد رددته بعض المعاصرين كشوقي ضيف (5) . والمقارنة البسيطة تثبت ذلك ، والا غدا كل نص مسجوع مقامة .

أما ارجاعها الى الاصل اللغوي ، وهو المجلس ، وربط ذلك بالسمير في الجاهلية ، والاستشهاد عليه بأبيات للأعشى أو لغيره ، (6) فهو في رأينا مجازفة في التأويل اللغوي .

ونحن نرجع التسمية الى معنى المقامات المرتبط بالدواوين ، وقد وردت هذه التسمية الاصطلاحية مرتبطة بالترسل في كثير من الكتب المتأخرة . (7) فالمقامة عندنا مشتقة من المقام أى المكانة والنفوذ (8) وعلى كل ، فالهم هو أن المقامة لم تنشأ دفعة واحدة ، بل أن مقامات المهداني تعطينا فكرة واضحة عن المراحل التي مر بها تأليف المقامة ، فهي تنقسم فنيا الى ثلاثة أقسام متميزة :

(1) مرحلة التلمس والبحث ، وتظهر في محاولات أولى أخذ فيها المهداني عن الاساطير العربية القديمة خصوصا ما كانت منها ذا صبغة أدبية كطرائف الاغانى ، ومن النماذج على ذلك : المقامة البشرية ، والمقامة الفيلانية .

(2) مرحلة الخلق ، وتظهر في مقامات بسيطة التركيب تقوم على مجرد حدث ، ولا تحوى أى عقدة ، كالمقامة الرصاصية ، والمغزلية .

(3) مرحلة التفنن ، وتظهر في مقامات تحوى أحداثا متداخلة ، وازمات من نمط العقد ، كالمقامة الخيرية أو المضيرية .

(5) الفن وبذاهبه في النثر العربي ص 246 .

(6) دائرة المعارف الاسلامية ط ٢ . قديمة ج 3 ص 170 .

(7) صبح الاعشى في صناعة الاتساق للفتنشى - القاهرة 1922/1340 في مواضع عديدة وخاصة القديمة .

(8) وردت اللفظة عند المهداني في هذا المعنى انظر المقامة الرصاصية « ومن يأتى المقامات » .

وان الدارس لمقاتلات الهذاني يلاحظ استحابة هذا الاثر لدوائع مستمدة من بيئة الكاتب ، اى مجتمع القرن الرابع ، ومنها :

(1) شعور بالاكتماء والوصول الى الغاية ، ويبرز ذلك فى القباهى بالمعارف واظهار البراعة .

(2) احساس بالفراغ ، تنتج عنه الرغبة فى ملئه بأصناف الالعاب الفكرية واللفظية .

(3) تكون طبقة من الخاصة المثقفة ثقافة عالية ، وهو ما يمكن تسميته بـ « خاصة الخاصة » ويدعم ذلك لقاء ادب المقامات فى مجتمع ضيق مقلق كمجالس الملوك والكبراء .

(4) تطور التفنن والزخرفة ، والتعلق بالاشكال والمظاهر فى جميع المستويات ، فلنلاحظ مثلا التائق فى وصف المنازل والاثاث واللباس والطعام ...

(5) تقديم قيم سلبية بالنسبة الى القيم الرجعية فى القرن الرابع وتغذية البطل بها ، وهذه القيم الرجعية هى قيم القرن الثانى المثالية . ونحن نرفض هنا البعد الاخلاقى للمقاتلات المتبذلة فى الوعظ والارشاد ، فشمسية البطل السلبية اخلاقيا محببة sympathique والعبرة تدعو الى السلبية ايضا .

(6) الشعور بالفردية فى مجتمع غلبت فيه الانتهازية ، ويتجلى ذلك فى شخصية الاسكندرى .

(7) البحث عن توازن :

(1) اجتماعى : بالتغرب والرحلة ، وعدم الاستقرار .

(2) اقتصادى : بالكندى والاحتيال ، فالبطل ينتقل من تاجر الى متسول ، والعكس صحيح .

(3) مثالى : حل وسط بين الدين والدنيا « نعدلت ميزان عقلى ، وعدلت بين جدى وهزلى » (المقامة الخمرية) ، « أغتتم الجماعة أدركها ، وأخشى فويت القافلة أتركها » (المقامة الاصفهانية) ، « تارة الزم محرابا واخرى بيت حان » (المقامة الخمرية) .

(4) ادبى : يتمثل فى « القطف من شتى البلاغة » ومزج النثر بالمعسر ...

وهذا التوازن كلما عثر عليه البطل فقدده ، فاضطر الى الجرى وراءه .

فإذا أضفنا إلى هذا اقتباس الهذاني مباشرة عن شخصيات طريفة كانت موجودة في عصره كآبى دلف ، حاك على منوالها شخصياته ، استنتجنا رأيا نعتبره أقرب إلى الصواب فيما يتعلق بأصل المقامة ، خصوصا إذا لم نهمل أن القصة العربية الأصلية المتمثلة في أحاديث السمر من حكايات وأساطير وأيام ... دخلت آنذاك الميدان الشعبي :

وهو أن المقامة نمط أدبي تولد عن بيئة معينة ، وليس مجرد تطور عن أنماط أو فنون سابقة ، ولا ثمرة عبقرية فردية .

أما من ناحية المضمون ، فيمكننا الاقتراب من (مقامات الهذاني) على مستويات شتى أهمها :

المستوى الاجتماعي :

وهو طاغ على كتابات العصر (التوحيدى — المعرى) ويعود ذلك — في رأينا — إلى سببين :

أ — تحديد الميدان العقلى المجرد وحتى تقييده ، خصوصا فيما يتعلق بالخوض في الماورائيات (نذكر بموقف الهذاني في (المقامة المارستانية) من المعتزلة) .

ب — ولع الطبقة المستهلكة وهم الحياة les mécènes بالطرافة المتمثلة في وصف نماذج من الحياة لا يعرفونها (وصف الفئات الشعبية ، شنائها ... الخ) . وللمقارنة ، فإن (موليير) MOLIERE كان يضع على الركح الطبقات السفلى أو الوسطى أمام (لويس الرابع عشر) LOUIS XIV ومواقف الهذاني الاجتماعية قائمة على استعمال الساتر Paravent فهو يختبئ وراء بطله ، وأحيانا روايته (وإن كان غالبا لسان حال المجتمع « يستمذ بالله من مثل حال الاسكندرى ويحكم عليه بالدناءة ») بحيث أنه يعسر علينا أن نتأكد بصفة قطعية من مواقف الهذاني .

ألا أننا — بالاعتماد على تحبيب شخصية البطل Sympathisation وعلى ما يسمى بالمعبر وهى في الواقع عبر مضادة للمجتمع ، وعلى تقديم بشع antipathique لشخصيات محترمة اجتماعيا : كالإمام ، والناجر ... الخ ، فإنه في إمكاننا التأكيد أن في شخصية الاسكندرى تقاربا Affinité شخصية الهذاني .

المستوى الفكرى :

ويظهر بشكل محتشم في المقامات ، وخاصة في الميدان الدينى ، حيث للهذاني مواقف جريئة ، يجدر أن تخصص لها دراسة أوسع ، وهى تقوم أساسا على نبذ الطقوس الشكلية ، واعتبار الدين مظهرا أخلاقيا باطنيا ،

ويوجد من التقارب ، في هذا الميدان ، مع المعرى ما يلفت الانتباه ، رغم أن طريقة تناول والمعالجة مختلفة أساسا .

المستوى الفني :

وإن تحليل المقامات يثبت انعكاس التوازن الذي سلف حديثنا عنه ، فهي في صورتها المثالية قائمة على التوازن والتوازي بين لوحيتين أو حادثين ، بطلهما واحد ، يربط بينهما الرواية ، ودور الرواية أساسى إذ لا يوجد دخول مباشر للسامع مع مشاركة له .

وقد جعلت هذه اللوحات والحوار بعض النقاد يتنبهون الى صلة (المقامات) بالاشكال المسرحية الاولى فتبذل محاولات لمسرحتها ، أو اقتباس قطع مسرحية منها (9) .

ويقع تسليط الاضواء في الوصف على تفاصيل موحية اختيرت بعناية (10) .

أما الجانب الفكاه فأساسى ، إذ من أهداف المقامة الرئيسية إرضاء السامعين ، وقد استعملت فيها الفكاهة في جميع مستوياتها من الإشارة القبيحة الخشنة (11) ، والتصوير الماسخ الساخر (كاريكاتور) (12) الى الطرفة واللمحة الذكية (13) .

وإن في بعض المقامات من الاختراع الفني ما يستحق الإشارة :

كأدب الخوارق fantastique (14) والادب العبثى absurde (15) ، ونذكر في هذا المجال ، بتوازي المقامات مع القصص من نمط (الف ليلة وليلة) .

(9) من ذلك كتاب (يزوغ القمر) ، وقد ذكرناه في المصادر ، أو محاولة الطبيب الصديقي في المغرب .

(10) من الأمثلة على ذلك وصف السوادى في المقامة البغدادية « يسوق بالجهنم حماره ويطرف بالمعدن أزاره » .

(11) استعمل هذا الجانب بكثرة في المقامات ، ولعل أبرز مثال عليه هو الشتائم المتبادلة في المقامة الدينارية .

(12) من الأمثلة على ذلك وصف حركات الاكل في المقامة الجاحظية ، أو صلاة الامام في المقامتين الخمرية والاصفهانية .

(13) يعود هذا الجانب الى براعة الهذاني في الصناعة اللفظية من ذلك قوله في المقامة البغدادية : « ومددت يد البدار الى الصدر أريد تنزيهه » . والمتأمل يلاحظ التناقض بين (البدار) ، و (أريد) ، فالمحال يترك الوقت الكافى للسوادى حتى يتدخل ويمنعه من تنزيق صدره .

(14) مثال ذلك المقامة الابليسية .

(15) انظر أوصاف المباني والابواب والامتك في المقامة المضيرية .

عهد التقليد :

وقد ترك صاحب «الخمسين مقامة» بصماته على من أتى بعده ، فهذا الحريري (1122/516) ينطلق من تقليد له ورغبة في التقوق عليه ، لكنه في نهاية الامر ، يحافظ على الملامح الفنية للمقامة «الهمدانية» ، وان طور فيها تطويرا يراه بعضهم سلبيا ، الجانب اللغوي الزخرفي ، ونحن نعتبره تعبيراً عن شعور بالتقوق هو في حقيقة الامر تعويض عن سلبيات المجتمع ، كما أن الجانب القاموسي قد أتى اثر اشتداد أزمة اللغة في ذلك العصر ، ورغبة العلماء في المحافظة عليها ، وحمايتها من الاخطار التي تتهددها .

ولو اقمنا موازاة بين أبي زيد السروجي وأبي الفتح الاسكندري للاحظنا تماثل شخصية بطل الحريري في كل المقامات *uniformité* . بينما تتلون هذه الشخصية تلونا كبيرا عند الهمداني .

وقد تعرض الحريري الى هدفه الاخلاقي في المقدمة ، ولاحظ وقوف المحافظين امام هذا اللون من الادب . لكن شخصيته الرئيسية تحمل نفس السلبيات التي نجدها عند الاسكندري .

وعلى كل ، فقد ساهم الحريري ، دون أن يقصد ، في تجسيد هذا اللون ، ونجد بداية من القرن الخامس للهجرة مئات من مؤلفي المقامات بهدف « التمرن على مذاهب الانشاء » أو التسلية ، وبعضهم لا علاقة له بالادب .

وتتجلى ، من حين لآخر ، ومضات ، فيخرج بعضهم من جمهور واضعي المقامات بلحمة ذكية ، أو تجديد شخصي ، (كالسيوطي مثلا) ، أو يفرق في الجهود فتصبح المقامات عنده بلا مدلول اجتماعي أو ذاتي ، ولا بعد فني أو أدبي ما عدا الوعظ والارشاد ، أو حفظ المصطلحات اللغوية في بعض الميادين (كالزمخشري مثلا) .

احياء (المقامة) :

وجدت النهضة (وخاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر) في (الخاتمة) أحد الروابط مع التراث ، ووجدت فيها ضالتها التعليمية في عصر ضعفت فيه اللغة العربية فعملت المطابع الاولى كمطبعة (بولاق) على طبع المقامات ، وعمل المصلحون على تحقيقها وشرحها (محمد عبده) ، وعمل تلامذتهم طبعاً على الكتابة على منوالها .

ومن اعلام هذه الكتابة ناصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق اللذان حافظا على المضامين الاجتماعية للمقامة القديمة وخصوصاً التكدى

والاحتتيال ، وان كانت طرفة الشدياق أوضح خصوصاً في نقده الدينى والاجتماعى ، ومحاولته تحطيم شكل المقامة (16) .

وقد اكتمل نضج هذه المحاولات مع محمد المويلحى في (حديث عيسى بن هشام) ، وقد جمع ظروفنا ملائمة كثيرة منها الكتابة الصحفية وحقق اللغة الأجنبية ، واتساع الافق والرحلات ، والاطلاع على القصص الغريبة ، ولا ننسى مجهودات والده ابراهيم في (حديث موسى بن عمام) الذى لم يسمح للرفيق بمواصلة نشره .

وقد جدد صاحب (الحديث) في كثير من الجوانب ، أهمها في نظرنا جانبان :

(1) تغيير هام في الشكل : وهو محاولة الربط المتسلسل بين المقامات استجابة لمقتضيات حلقات الجرائد feuilleteons ، حتى لقد ذهب بعض النقاد الى اعتبار (الحديث) رواية لا مقامة . ولكنه للمثال الخبير يبدو محتفظاً بأهم أركان المقامة (17) .

(2) مضمون اصلاحي : ويتجلى في الجانب الاجتماعى الايجابى ، وأهم مظاهره التطرق الى نقد هيكل الدولة ، على الاقل في المستوى الأدنى (الشرطة ، والقضاء ، والادارة) .

ثم سادت فترة زمنية وقع فيها تعايش غريب ، بين انماط من الكتابة النثرية متباينة وهى المقامة — والرواية — والقصة المترجمة — والقصة المؤلفة — والمسرحية — والاقصوصة .

وفى هذا الخضم ، فقدت المقامة كثيراً من الاقبال ، وفقدت طرافتها ، وهى عنصر اساسى من عناصر هذا الاقبال .

ولادة جديدة وموت :

وقد بحث هذا النمط الادبى من جديد ، بتكاثر الجرائد الادبية والفكاهية الهزلية بين الحربين . وتم ذلك خاصة على يد محمود بيرم التونسي . ولعل هذا البعث يعود الى ثلاثة أسباب رئيسية :

1 — تماشى الشكل المختصر للمقامة (تقرأ في جلسة واحدة) مع حلقات الجرائد ، كما أسلفنا عند الاشارة الى (حديث عيسى بن هشام) ، ناصبنا ترى مقامة العدد بجوار قصة العدد .

(16) من ذلك قوله في بداية مقالته : « حدى الهارس بن هلم » ولا يخفى الجنس بين الهارس وهشام .

(17) من الكتب التى تمتعت فى هذه القضية ، دون الوصول الى نتيجة ، كتاب « البنية القومية ومدلولها الاجتماعى ... » المذكور فى المصادر .

2 — ما في ذلك من جلب لجانب لا بأس به من جمهور الصحف الأدبية ، خاصة الأزهريين والزيتونيين الذين لهم بالمقامة وشائج وصلات .

3 — أما السبب الخاص ، غريما كان متمثلا في اختيار واع لبيرم حتى يقوم بوضع بذرة تجاوز (المقامة) في (المقامة) نفسها . ويظهر هذا التجاوز في الشعبية التي حاول اسباغها على (المقامة) وما تحمله من تناقض مع نظرة عصر النهضة أي الجيل السابق إليها .

كما أن المحتوى الأخلاقي للمقامات تغير ، فأصبحنا نجد تعبيراً واضحاً عن السغب الجنسي مثلاً ، مما لم تكن المقامات في الماضي تسمح به .

ونرد مسبقاً على ما اتهم به بيرم من اسفاف في مقاماته ، فنشير الى أن هذا الحكم الذي يعتمد معايير هي بنفسها في حاجة الى نقاش كان له سببان رئيسيان متصلان :

1 — حاجة بيرم الى كسب قوته . ويظهر ذلك أيضاً في اعداده لنشر المقامات مرات عديدة في صحف مختلفة .

2 — حاجة بيرم الى ارضاء جمهوره .

وقد عبر عن ذلك في هذين البيتين من الزجل :

وان كنت اكتب في الحكمة وفي البخاري والختمة
وأخلى جرنالسي حثمة عاقل دا الجرنال يخسر (18)

وتتعدى هذه الرغبة في المضادة أو المناقضة لنظرة الجيل السابق الى المقامة الى عدة جوانب ، أبسطها من الشكليات كاسم الراوي — وهو البطل في الآن نفسه : حمزة بن عصبان ، الجاهل بن خلكان ، بمران بن بمران (19) .

ومنها المعارضة الواضحة للطريقة التقليدية في الكتابة الشعرية كما يتجلى في المقامة الشعرية ، أو معارضة القوائد القديمة العصباء ، بتحميلها مضامين ساخرة أو شعبية « سوقية » ، والامثلة كثيرة ، نختار منها معارضة تصيدة المتنبى :

بأبى النساء اللابسات خلاخلا الحاططات خمائسا وجلالاً (20) .

(18) انظر أحمد يوسف أحمد : محمود بيرم التونسي فنان الشعب ص 204 .

(19) انظر قائمة في رواية مقابلاته في الثبوت الملحق بالبحث .

(20) انظر : أحمد يوسف أحمد المذكور أعلاه ص 156 — 157 .

(21) انظر : المرجع السابق ص 155 .

أو معارضة (المنفرجة) :

يا صاح وحقك ليس على من رام المرتص من حرج (21) .
ومنها استعمال اشارات جنسية مفضوحة مستمدة من التراث ،
كالمقامة الزرقونية .

ونضيف الى هذا الخلفية النقدية لرجال الدين الأزهريين ، ولها
اسباب متعددة بعضها خاص (22) ، وأهمها في نظرنا اعتبار بيرم أنهم
يقفون حجر عثرة في وجه التقدم .

أما من حيث المضمون ، فقد وقع تطوير واضح للمضامين والمواضيع .
ووقع لأول مرة اتخاذ مواقف ايجابية من السياسة ، والطبقات العليا ،
والتجار ، والمشاكل الاجتماعية . لكن ما أراده بيرم تم ، فقد ثلاثت
(المقامة) شيئا فشيئا تحت تأثير هذه المقامة — المضادة ، وتحت تأثير
عوامل كثيرة منها وجود أنماط أدبية أكثر ملائمة للعصر ، وأيسر كتابة
وأكثر مباشرة كالانصوفة . كما كان لتضاؤل الصحف الأدبية دوره ،
نوع الاستغناء عنها ، ولم تبق الا في نطاق التمرن والتفكه .

خاتمة :

حوصلة ملاحظات :

- يمتاز النمط الأدبي (المقامة) بطواعية كبيرة جعلته يتلام مع
عصور مختلفة ، وبيئات مختلفة .
- هو من البذور الأساسية للقصة وحتى المسرحية عند العرب .
- كان تطور الشكل والمضمون فيه متعاكسا .
- ♦ فالى عصر النهضة ، تضائل الجانب المضموني ، وتعاظم
الجانب الشكلي كلما تقدمنا زمنيا .
- ♦ ثم انعكست الآية .
- ينبعث النمط الأدبي عندما تكون حاجة بيئة ما اليه كبيرة ،
ويتلاشى عندما تعوضه أنماط أخرى .
- استجابات (المقامة) لثلاث حاجيات أساسية عند العرب ، ولهذا
بقيت النمط المفضل لديهم طيلة عشرة قرون :
- 1 — الوصف الاجتماعي (ولا أتول النقد ولا المواقف) .
- ب — الجانب الفني (من قصة واضحك) .
- ج — الجانب الشكلي اللغوي (من زخرف ، وسجع ، وتوازن ...)

(22) وقعت حادثة لبيرم في طفولته عندما اكتشف ان أحد الشيوخ كان ينظر اليه نظرات
مريبة . انظر المرجع السابق ص 17 .

— نسمع (المقامة) لكاتبها باتخاذ البعد الضروري ، والساتر
فالبطل والراوي خياليان وكلاهما « هي بن بي » ، بينما انماط أخرى
كالشعر تركز على « الأنبا » .

— ان تقييم (المقامة) في مجموعها ، وهو عمل جبار ، لغزارة
المادة ، وكونها بصفة عامة مخطوطة لم يتم بعد .

ويمكن ، انطلاقا من أى عنصر من عناصر هذا البحث ، ان يحلل
الانسان أحد جوانب هذا الموضوع الشاسع .

— توجد علاقة جدلية تكاملية وتقابلية بين :

أ — (المقامة) بصفتهما أدبا ذاتيا للخاصة ، عبر عن مواقف
(وعدم اتخاذ الموقف موقف في حد ذاته) من المجتمع .

ب — القصص الشعبي بصفته أدبا عاما عبر عن مواقف كذلك .

— ان ظهور جوانب جديدة في بعض المقامات ، كجانبى العبثية
Absurde أو الخارقة fantastique ، يضطرننا الى مراجعة
تقسيمنا للأدب وتصنيفنا له .

— وفي الجملة ، نعتقد أننا برجعنا الى كل ما عثرنا عليه من مقامات
منشورة ومخطوطة ، وبالحكام التفكير فيها ، واستخراج احكام وتوانين
عامة تضبطها ، وتربطها بمؤثراتها الاجتماعية والثقافية ، قد نتوصل الى
هدفنا الذى اشرنا اليه في الانطلاق وهو تقييم جزء من تراثنا الذى نرى أنه
لا يمكن التجديد بدونه .

— ملحقــــــــــــــــات —

I — نصوص —

(1) المقامة المجاشعية

أحمد بن محمد بن المعظم

حكى مجاشع — وكان ممن جاب البلاد ، وحبا الطريف والتلاد ،
— انه كان بشيراز قاض موصوف بالورع والتقوى ، والعلم والفتوى ،
فاختصت اليه امرأة فائقة الجمال ، رائقة الحسن والدلال ، تقهر وامقها ،
وتبهر رامقها ، ويبقى من يرؤ اليها كالمبهوت ، فاختصت اليه كاختصام
الزهرة الى هاروت وماروت ، ففتنته بسحر بابل ، وأوتعتة في الزلازل
والبلابل ، وطمنت هي انها قد فتنت ، وعلمت انها غلبت وخلبت ، فجعلت
تخدعه بغمزاتها وهمزاتها ، وتطمعه في رهزاتها ووخراتها ، ثم انحرفت
وانصرفت خبا ، بعدما شغفته وشغفته خبا ، فأرسل القاضى اليها رسولا
يجمع الشمل ، ويسقى الرمل ، فلما اتاها الرسول أخبرها بأن القاضى
يقرا : يا ليتها كانت القاضية ، فهل انت بارضائه راضيه ؟ ، فأجابت الى
قبول سوله ، وأحسننت في رد رسوله ، ووعدته زمانا للخلوه ، ومكانا
للجلوه ، فلما جاء القاضى ليقانها وميعادها ، آمنا من ابعادها وايعادها ،
أعدت له متكنا ومرتقا ، وأعدت مجتمعا ومتفقا ، وكان لها قصر مشرف
على السوق ، يصلح لاهل الفسوق ، فجعلت من صحن القصر الى
الطريق روشنا وبابا ، وغطت عليه جلبابا ، وقالت للقاضى : أعلم انه لا
يحل لك الصيد الا بالحيلة والخب ، فلا يطمع في أخذه بلا تعب ولا سبب ،
فان أردت أن تجلس بين شعبي ، وتركب سرتى وركبى ، فاعد خلفى
كالمر ، وأنت في حل من العقد والمهر ، فان صدت الغزالة ، فحينئذ تهنا لك
العجالة ، ناخلع أولا ثيابك ، وضع حبابك وجلبابك ، ثم أجهد في الاحضار ،
في صحن هذه الدار ، الى أن تنتشب شمك في سمكك ، ويقع الصيد في
شبكة ، قصار القاضى بحكمها راضيا والحب يعمى البصير وان كان
قاضيا ، فجعلت هي تعدو والقاضى خلفها الى أن قوى الهوى وضعف
القوى ، وهو عار عن لباس البدن ولباس التقوى ، فكبايه عدوه وعدوانه ،
وعثر به هواه وسلطانه ، على الروشن والكوه ، ووقع في تلك الوهدة
والهوه ، فاذا القاضى في الشارع ، مخالف لأمر الشارع ، والناس مجتمعون

عليه من بينك ضاحك وصائح ، وصارخ وفاضح ، وشاتم وصافع ، وراحم
وشافع .

(الطويل)

كذلك الهوى ناغضض من الطرف تسترح
فما زل الاطامع ظل طائحا
ووال عراه العزل من سورة الهوى
فذا اعزل من بعدما كان رامحا .

المصدر : المقامات الاثنتا عشرة ص ص 42 - 44 .

(2) المقامة الجمالية الحمدية

احمد بن عبد الحى الحلبي

روى مدرك قال : اجتمعت بأبى الأنوار ، فى بعض جوامع الانكار ،
نقذاكر الحديث ، القديم والحديث ، فقلت : يا أبا الأنوار ، قد خضت بحار
الأسرار ، صف لى من نعمت المختار ، حبیب الملك الغفار ... قال
أبو الأنوار : سألتنى عن أنفس نفيس ، ولكنه غير محدود ولا مقيس ثم
أنشد وقال :

(مخلع البسيط)

وصف الجمال الذى تريد بآنه يا أخى بعيـد
تكيف يدري الحال يوما فى وصف خير الورى رقود ...
قال مدرك :

يا سيدى ، وسندى ، أما أنا فممن يرمى الكلام على عواهنه ، وأما
أنت فممن يخرج من معادنه ، ويرد العاهن على العاهن ، الغائب
والعاهن ، والمسافر والعاهن ، والناشط والعاهن ، فلون لى الفنون
تلوين المهن ، وزوجنى بالعين والعون ، فانى أجد فى ذلك نشر الميهون .

قال أبو الأنوار :

قد أوتيت سؤالك من الأسرار ، هاك ألوان الإهمال والاعجام ، كلمة
مهمله ، والاخرى معجبة الى التمام ثم أنشد :

(مجزوء الرجز)

محمد نجيب لأمل يجيب عدوه جنيب معطل نجيب
مصدر بخيت مصد ثبيت عطاؤه شتيت لسانل يجيب ...
... وأنا لا أنقط الا الحرف الاول ، ليسر من أصفى اليه وعول ، ثم

أنشد فقال :

(الرمل)

جل نور ظله شمس ضحى شاع برا وبحارا بظلال ...
قال مدرك : وأنا أعجم الجميع ، ليكون ذلك إبداعا بديع ، فأنشد
وقال :

(الرجز)

شغبني ظبي بزين زينب شينى تشفب بين نيزب ...
قال أبو الأنوار :

وأنا أنشد لك قصيدة مريضة تقرا نحوا من خمسمائة وجه مرجعة
فأقول :

يا مصطفى /
طيب نشر منك قد نفعا / أنت الوطر / أنت قول الرسل منفرد
أنت المنى /
منك نور الحق قد لمعا / طول الحطب / بالمعالي خصك الصمد
منك الصفا /
بالتفاني زادنا فرحا / يا ذا الأغر / قد حباك الواحد الأحد
يزهو لنا /
نورك الوضاح اذ طلعا / أنت العجب / وسناكم ما له أهد ...

المصدر : المقامات الاحمدية في مدح خير البرية (مخطوط) المقامة السابعة عشرة -
(مقتطفات) .

3) المقامة المعانيّة

محمد السنوسى

أخبرنا أبو المحاسن بن بسام ، أنه خرج في بعض الاعوام ، لحج
بيت الله الحرام ... قال :

وكان خروجنا في ركب عظيم ، منتسق القطار كالدر النظيم ، نقطع
به البرارى ، ونبلّى غصون منقطع الصحارى ... فأوجب الحال أن يقيم
الركب مستريحا ، وكنا نرى الزمان براحتنا شحيحا ، فتخيرنا المعان ،
ونزلنا حول بلد معان ... فوقع بصرى على فسطاط ، اجتمعت فيه

الأخلاق ، على حالة النشاط ... وإذا هم يتجاذبون أطراف الأدب ،
وينسلون من كل حذب ، وكان محط رجال المحاورة ، ومجتمع لطائف
المحاضرة ، هو ذكر فضل الشاعر الذي برع في أدبه ، ويقول الشعر الجيد
كما يراد به ... وكان الظريف من بينهم لا يفوه ببنت شفه ، وإنما تارة
يرمز إلى بجفنه ، وتارة يعض مرشفه ، فعلمت أنه مخربق لينباع ...

قال : اني منذ يومين ، قد اعتذرت ببيتين ، لن عدلنى فحلنى
الأيسن ، وهما :

(الوافر)

حبيبى نياط حبه بالنياط نياط القلب منى باحتياط
نططت به وثيق الحب قسرا وهمت به لتحقيق المنياط

فشخص القوم كأنهم لا يعرفونه ، واستندوا مجلسه لهمهم
ينصفونه ... قالوا : كل واحد منا يقترح معنى ننظمه لمقطوع ، وان
أتيت لنا بهذا البيان ، فأنت بديع الزمان ... وعند ذلك بادره الأول
بقوله : ان بعض أهل ودى ، أنشدنى معنى من الشعر الهندى ، مآله أن
جود المحبوب ببقية مشربه من الدخان ، يعطيه قبلته بالاحسان ... فلم
يكن منه إلا أن قال :

قد قال من يهوى مصونا انه منع المقبل في السنين الفارطه
حتى اذا علق الدخان وجاد من مصوله ، قبلته بالواسطه

وقال الثانى : انى رأيت معنى من الشعر الفارسى ، كنت به
استطيب مفارسى ، فيه تحذير المحبوب من دم العشيق ، حين مروره على
الطريق ، فأبرزه لنا في القالب العربى الرقيق ، فما تريث أن قال :

(الكامل)

قد مر محبوبى ببيتى سادلا ثوبا فقلت له مقال متيم
هذا ممرك مجزر العشاق فاك شف عن سنى ساق وحاذر من دمي

وقال الثالث : انى ارانى ، أساند هذا اللسان الايرانى ، ففيه
تشبيه شعاع الشمس بالمشط الرفيع على رأس ذات الجبال البديع ،
فأرانا منه محاسن الترصيع .

فقال : اكتب وأنا البديع :

(الطويل)

أرادت نقاة الحصى في رأسها مشطاً
فراع ذكاء فرع ليل به اختطاً
فسارت لها في الامق تسعى لخدمة
ومدت بأسلاك الشماع لها مشطاً ...

ثم سألوه عن نثسه وبلاده ، وطارقه وتلاده ، وكنت عرفت خضرة بلدته، من نقحة عرفه الدال على منبته، فاهتز لسؤال السائل ومال، ونظر الى وقال :

(مجزوء الرمل)

| | |
|---------------------|----------------------|
| تونس الانس بلادي | وهي غايات اريبادي |
| بلدة قد فزت منها | بطريفتي وتلادي |
| قد حوت اصلي ونسلي | وانتقت اهل ودادي ... |
| من رأى يوما حلاها | عاد بالامداح شاد |
| وهو ان فارتها يص | حب لوعات الفوائد |
| فاعذروني يا اهيل ال | ود في حب بلادي . |

المصدر : الرحلة الحجازية (مخطوط) . (مقطعات) .
من شعر القامات

1) وصف النساء

محمود بيرم التونسي

| | |
|-----------------------|-----------------------|
| فريدة : سمينه ، مشرقة | ذات نهود وكفل |
| زكية : طويلة ممشوقة | تختال في أبهى الحلل |
| أحسان : ضحاكة وصوتها | « كالمندولين » لا يمل |
| مفيدة : عيونها ناطقة | مفصحة ولا خجل |
| تقيدة : لقاء ذات عقق | قام طويل وأعتدل |
| لبينة : لها نم قد علم | الله به الناس القبل |

المصدر : القامة الصفيحة - (الزمان) 34/6/26 .

عزيزة :
مريضة كل عضو من مفارقها / الى الاخامص مربوط بمنديل هائم :
هرتاء (قد) وقفت انيابها شعبا / فلا تجوز لتجيش وتقيل نهود :
عمشاء خمرة عينيها ووجنتها / تجول في وجهها بالعرض والطول نبيهة :
نصف كعرجون مرحاض اذا وقفت / والنصف صدر خشته بالهلاهيل وحيدة :
كأنها الفيل في لون وفي جسد / لكنها ليس فيها خفة الفيل

اسماء :
 لاطت جوابها من تمر حلتها / كما اكطت من تمر قنديل
 جليلة :
 هي التي قيل عنها (انها) امرأة / عرقوبها مثل شهر الصوم في الطول
 جبيلة :
 مهزولة ظلتها وفرة وقفت / في رأسها فأتقنا وفرة الفول
 المصدر : المغلة الاقتصادية - (الزمان) 34/5/15 .

(2) فقيه في البرلمان

— هل تعلمون في الوزارة شخصكم / ان الحكومة تاكل الاوقات ؟
 الوزير : لا والله !
 — ماذا فعلت لوقف أسماء النسي / خست بغلة وقفها الاشراف ؟
 الوزير : من هم الاشراف ؟
 — نحن الاالى حفظوا الكتاب نكلنا / اذرى على هذا الورى واناننا
 الوزير : مرحبا بكم .
 — ايجوز ان الناس تاكل لحمه / اذ تاكل الفقهاء خبزا حافا ؟
 الوزير : عيب !
 — والصوف تلبسه الاسافل بينما / ساداتها لا تلبس الاصوانا ؟
 الوزير : عار وظلم !
 — ان جاع يوما حامل القرآن هل / تولونه من حكمكم انصافا ؟
 الوزير : لك ذلك ان شاء الله ...

وعود الحكومة :

كل نعيم مؤبد (؟) جاء من كف مفدق
 وهو قصر كل شيخ كقصر الخورنق
 فيه حسناء ذات وجه وردف مثبوق
 تاكلون الدجاج يحشى بجوز وفستق

المصدر : المغلة البرلمانية - (الزمان) 33/11/9 .

(3) اعتداء الاشرار في منازل الفساد على الفقهاء

الشيخ راضى :
 لطفوا بالخرء عمته البيضاء عمدا وشانها مزقوه

ناصر منصور :
 قد تولوا أباه باللعن حتى سمع اللعن في التراب أبوه
 حسن :
 قلعوه الثياب حين رأوه أحمر الوجنتين واقتحموه
 حمدي حابد :
 خنقوه بحبل عمقه المذبول قهرا وكيسه سرقوه
 العبد الفقير :
 حينما أبصروه منتقع اللون هزيلا ، مضعضعا تركوه

المصدر : القلمة البنشيمانية (الزمان) 33/4/4 .
 وهي في حياء ابن شمعان أحد الصنفين بتونس .

4) هذانيات عند بيوم

1 - وصف أكول :

- صحن عجة : ولم يبق في بطنى مكان لخرة
 مزاج زميلى نصفه وتنعما
- صحن كستيليات : اتونا بها في الصحن عشرا طويلة
 نصيرها الاستاذ في الصحن أربعة
- صحن بطاطة : اتى الصحن منها عامرا متشامخا
 وعاد غلام البيت بالصحن بلقما
- دجاجة : تبدى لها كالليث وانتاش صدرها
 وثنى بوركها وأطرافها معا
- قطائف : طواها رقاقا واستحالت بطنه
 جميعا فما أدهى البطون وأوسعا !

المصدر : القلمة الأورديفية (الزمان) 33/5/2 .
 2 - عبيرة « أسكندرية » :

لا تلمنى فحيلة المرء للرزق قفطره !

المصدر : القلمة الاشتراكية ، كتاب « مقابلات بيوم » ص 232 .

من اثر المقامات :

1) الحمد لله ، لطيفة ومنازعة طريفة

لا شك ان المعدل هو الذى تعمر به اللسان ، ويتقن به زهر
 الانسان ، ويتثبت منه القلب واللسان ، فمن سلمت طينته ولبه ، لم يزل
 بالطبع يميل اليه ويحبه ، ومن امتزج مزاجه بمكرات الأهواء نفر منه كما

ينفر صاحب العصب من طيب الهواء ، والطبيب الماهر يرد المزاج الى الاعتدال ، ويكلف مر الدواء نظرا للمثال ، هذا وان رائدنا بينما هو يورد الاخبار ويتطلع في ازمة مدينتنا العابرة على الآثار ، اذ سمع فتيان (٢) من الطلبة الصغار ، يتنازعان في فهم عبارة من القانون الذي تفضل به ملك هذا القطر على اهل مملكته فلم يسر الرائد بأى الامرين يسر ، اظهر العدل بعد خموله ، أم يصدوره الى آذان واعية مولعة بتحصيله ، والمتنازع فيه هو الفصل الرابع عشر من قانون الدولة والمتنازع علم الرائد من اثناء المنازعة ان اسم أحدهما زيد واسم الآخر عمرو ، قدونك تفصيل هذه المفازعة ...

المصدر : الرائد التونسي 32/II

(2) مقامة الى بديع الزمان

شعر : معين بسيسو

حدثنى وراق نسي الكوفة ،
عن خمصار
في البصرة ، عن تاض في بغداد ،
عن سائس خيل السلطان
عن جارية ، عن أحد الخميان
عن قمر الدولة ، حدثنى قال :
كنا في مجلس مولانا ،
في شمس الرابع من رمضان
مولانا أنطقه الله نصاح
من يتعمى خلف الأبواب ،
من الفقهاء ، من الشراح
مولانا في بابك عبدك وأواء النطاح
وهناك عبدك ، خفائش بن غراب
والشيخ الواثق بالله ، ابن مضيق
صاحب الف طريق وطريق
تسلكه الزنديقة والزنديق
مولانا عطس ثلاثا يرحمه الله ،
وانتصبت اذنيها ،
التي بأواء النطاح ...
وانزلني الشيخ من الباب
ويرك أمام السلطان
مولانا كما في كف ضرب ،

وهمهم يا واواء...
انقسمت ثلاثا للجارية الرومية وطفاء
ان اطرق مخدعها ،
ضلت قدمي ، واختلطت في عيني الابواب
وصحوت مع الديك ، فاذا بـسي ،
اتمدد في ذنبي ،
في حجرة احد الغليان
وتحنج ، بسمل ، حوقل
واواء النطاح وصاح :
ليس على مولانا السلطان جناح
فالقسمه غلبت ، والعبرة في النية ،
لا اين تسير القدمان ...
وسواء ، في المخدع انمس اوجان
والذنب على الجارية ،
فلو وضعت في باب المخدع مصباح
ما ضللت قدما مولانا ،
والله تعالى اعلم والسلطان ...
وخازن بيت المال .

المصدر : معين بسيسو : الاشجار تموت واقفة - بيروت 1966 مرص 87 - 90 .

محاولة لمسرحة احدى مقامات الحريري

افراغ المقامة الدينارية في قالب التمثيل :

توطئة : ان افراغ المقامة الدينارية في قالب التمثيل لم يستلزم كلفة عظيمة ولم يدخل عليها ايضا شيئا يذكر من التغيير اللفظي واخرى المعنوي . كما انه لم يشملها نوع ما من انواع تقسيم المقامات المنسوب الى الحريري من ادبية وهزلية وغير ذلك ، بل هي من نوع يحتوى على مواعظ مبكية عند البسط واضاحيك ملهية عند الحل ، فهي اذا عين الدراما العصرية لاشتمالها على موضوع المأساة والمهابة معا ...

الرواية الدينارية : (تحتوى هذه الرواية على فصل واحد ومنظر واحد)
(يرفع الستار على حديقة بها جمع من الادباء يتنادمون ويشربون صباحا تحت اظللال الاشجار) .

الحارث — خالد — بكر — عمر

الحارث — ما اسمعني وقد (1) نظمتني وأخذانا لى هذا النادي .
خالد — ناد لا يخيب فيه منادى .
بكر — ولا يكبو فيه قدح زناد .
عمر — ولا تذكو فيه نار عناد .
الحارث — فهيا نتجاذب أطراف الاناشيد .
خالد — ونتوارد طرف الاسانيد . (يدخل شخص الحديقة)
الحارث — ولكن من ذا الشخص الذى وقف بنا وعليه سمل .
بكر — ونفى مشيته قزل ؟

الشخص (يخاطب الجميع) — يا أخائر الذخائر ، وبشائر العشائر ،
عموا صباحا وانعموا اصطباحا ، وانظروا الى من كان ذا ندى وندي ،
وجدة وجددي ، وعقار وقرى ، ومقار وقرى ، فما زال به قطوب الخطوب :
وحروب الكروب ، وشرر شر الحسود ، وانتياب النوب السود ، حتى
صفرت الراحة ، وقرعت الساحة ، وغار المنبع ، ونبا المربع ، واقسوى
المجمع ، واقض المضجع ، واستحالت الحال وأصول العيال ، وخلت
المرايط ، ورحم الغابط ، وأودى الناطق والصامت ،
عمر — واخيبتاه ! واخيبتاه ! (2)
الشخص — ورثي لنا الحاسد والشامت .
الحارث — وأسفاه ، وأسفاه (3) ...

(1) (2) (3) — اضافات الى نص المعلقة من واضع المسرحية .
المصدر : يزوغ القبر .. من ص 108 — 110 .

المقارنة :

(1) — من حيل اللصوص *

الجامع

« ... ونحن نرى كل من كان فى يده كيس أو درهم أو حبل أو عصا ،
فانه متى خالط عينيه النوم ، استرخت يده ، وانفتحت أصابعه ، ولذلك
يتناهب المحتال للعبد الذى فى يده عنان دابة موله ، ويتناول له وهو جالس ،
لأن من عادة الانسان ، اذا لم يكن بحضرته من يشغله ، ورأى أنسانا
قبالته يتناهب أو ينمى ، أن يتناهب وينمى مثله ، فمتى استرخت يده

أو قبضته عن طرف العنان ، وقد خامره سكر النوم ، ومتى صار الى هذه الحال ، ركب المحتال الدابة ومر بها .

المصدر : الحيوان ط . عبد السلام هارون III 409 .
* انظر : (الغابة الرصاصية) للبهذاني « ومن انسى بالطرف » .

(2) - أصناف المتسولين وخدعهم *

الجامط

المختراني الذي يأتيك في زى ناسك ويريك أن « بابك » قد قور لسانه من أصله لأنه كان مؤذنا هناك ثم يفتح فاه كما يمنع من يتثائب فلا ترى له لسانا البقة ! ولسانه في الحقيقة كلسان الثور ! والكافاني الذي يتجنن ويتصارع ويزيد حتى لا يشك أنه مجنون لا دواء له ، لشدة ما ينزل بنفسه وحتى يتعجب من بقاء مثله على مثل علته والمزيدي الذي يدور ومعه الدريهمات ويقول : هذه دراهم قد جمعت لي في ثمن تطيعة زيدوني فيها رحمكم الله ! وربما احتمل صبيا على أنه لقيط وكأنه قد هاب من الحياء ويخاف أن يراه معرمة ثم يعترضك اعتراضا ويكلمك خفيسا .

المصدر : (البخلاء) ط عبد السلام هارون (حديث خالد بن يزيد) ص 46 وما بعدها .
* انظر : (الغابة الرصاصية) للبهذاني .

ثبوت وجداول

(1) ثبت لقامات الهمداني

| الموضوع | البطل | الراويّة | المنوان |
|---|---------------------|------------------------------------|----------------|
| آراء في الشعراء (معركة القدماء والمحدثين) | أبو الفتح الاسكندري | عيسى بن هشام | (1) القريضية |
| تكذ (بالصبيّة) | ،، | ،، | (2) الارافضة |
| تكذ (بالفصاحة) | ،، | ،، | (3) البلخية |
| تكذ (ببيع دواء) | ،، | ،، | (4) المسجانية |
| تكذ (باظهار الفقر) | ،، | ،، | (5) الكوفية |
| سفر للبحث عن الاسكندري وتكذ بالصبيّة | ،، | ،، (وهو بطل ثان) | (6) الاسدية |
| مهاجاة ذى الرمة والفرزدق | ذو الرمة | ،، (عصمة بن بدر المزاري راوية ثان) | (7) الفيلانية |
| تكذ (بالفصاحة) | أبو الفتح الاسكندري | ،، | (8) الاندلسية |
| تكذ (بالصبيّة واظهار الذل بعد العزة) | ،، | ،، | (9) الجرجانية |
| تكذ (بتعليم دعاء لقنه اياه النبي في المنام) | ،، (الامام بطل ثان) | ،، | (10) الاصفانية |
| وعظ (جنازة امّام رفته لهو) | ،، | ،، | (11) الاهوازية |
| تكذ بالاحتيال على سوادى | وهو البطل ايضا | ،، | (12) البغدادية |
| تكذ (بالصبيّة ، واظهار الذل بعد العزة) | الاسكندري | ،، | (13) البصرية |
| تكذ (بتظاهر ابي الفتح بالفروسية) | الاسكندري | ،، | (14) الفزارية |
| تطفل على وليمة ورأى ادبى | ،، | ،، | (15) الجاحظية |
| تكذ (بالتظاهر بالصبيّة) | ،، | ،، | (16) المكوفية |
| تكذ (بالصبيّة واظهار الذل بعد العزة) | ،، | ،، | (17) البخارية |
| تكذ (بالتظاهر بالاسلام بعد الكفر في الثفور) | ،، | ،، | (18) الغزنوية |

| | | | |
|--|---|--------------|------------------|
| تكد (بالتسول) ، وزعيم بنسى سامان الاسكندري . | ابو الفتح الاسكندري | عيسى بن هشام | (19) الساسانية |
| تكد (بالقرود) | “ | “ | (20) القردية |
| تكد (بالاحتيال : ادهاء احياء الميت ودفع السيل) | “ (وابن هشام بطل ثان) | “ | (21) الموصلية |
| نموذج بشري : تاجر متبجح | “ | “ | (22) المخرية |
| تكد (يبيع حرز على ظهر سفينة في عاصفة) | “ | “ | (23) الحزمية |
| مجنون يدبر مناقشة ماورائية دينية مع ابي داود النكلم . | “ | “ | (24) المارستانية |
| محيي شهبوات للاكل عام مجاعة . | “ | “ | (25) المجامية |
| الاسكندري يقف واعظا | “ | “ | (26) الوعظية |
| تكد (بالالتجاء الى بيت الاسود بن قنان من وجوه العرب) | “ | “ | (27) الاسودية |
| مناظرة في الشعر وتلفيز يقوم بهما الاسكندري المتسول . | “ | “ | (28) المراقية |
| الاسكندري يظهر فصاحته بوصف فرس في مجلس سيف الدولة الحمداني . | “ | “ | (29) الحمداية |
| حديث بين قوم في مسجد حول حيل اللمسوس (مبتورة الآخر لأسباب أخلاقية) . | بلا بطل | “ | (30) الرصاصية |
| تحاكم نعتين تلفيزا الى ابن هشام في مشط ومغزل . | وهو البطل ايضا | “ | (31) المغزلية |
| انقلاب الدهر بالاسكندري اثر زواجه من « خفسراء دمنة » (مبتورة الآخر لأسباب أخلاقية) . | الاسكندري | “ | (32) الشيرازية |
| مشكلة في حمام بسبب خصام غلامين ، ثم حلاق ثرثار . | ابن هشام (الاسكندري يتدخل في قسم ثان) | “ | (33) الحلوانية |
| شيخ ينسى ضيوفا بالطعام ولا ينسى فكرهم ابتغاه . | ابن هشام | “ | (34) النهيدية |
| ابليس ينشد الشعر ويلغز، ويرشد الى الابل الضالة ويشحذ منه الاسكندري عملة . | “ (الاسكندري بطل ثان) | “ | (35) الابليسية |

| | | | |
|-----------------|-------------------------------|---|--|
| 36) الارمنية | عيسى ابن هشام | الاسكندري (ابن هشام بطل شلق) العلم (وجزاء النفس) | تكد (بالاحتيال : اشارة التقزز من العلم) |
| 37) الفاجمية | “ | شيخ نصيح | تكد (بالفصاحة) |
| 38) الخلفية | “ | ابن هشام (و غلام) | ابن هشام القاضي يصادق غلاما ، وتحدث بينهما جفوة . |
| 39) النيسابورية | “ | الاسكندري | تكد الاسكندري للنفاق في الدين |
| 40) الطيبة | “ | “ | وصف العلم |
| 41) الوصية | “ | “ | وصية الاسكندري لابنه عند تجهيزه للتجارة |
| 42) الصيرية | “ | “ | الصيرى ينتقم بحيلة من اصدقاء مذممين . |
| 43) الدينارية | “ (عن ابي المنبر الصيرى) | شعاذان | نذر في دينار يتصدق به على ائصح شعاذ في التتم |
| 44) الشمية | “ | فتى | نصاحة فتى ومعرفة بالشمر في مناظرة . |
| 45) اللوكية | “ | الاسكندري | حديث عن كرم الملوك (التكبب) |
| 46) الصرية | “ | فتى | تكد (بالفصاحة) |
| 47) الصارية | “ | الاسكندري | لقاء بينهما في مجلس وال (الفصاحة) |
| 48) التميمية | عيسى بن هشام | أبو الندى التميمي | شكوى الناس |
| 49) الخيرية | “ | الاسكندري | الاسكندري رجل الدين الخائف |
| 50) المطلبية | “ | (لم يذكر اسمه) | حديث عن المال في مجلس |
| 51) البشرية | “ | بشر بن عوانة البدوي | مغامرات صعلوك من أجل ابنة ممة |

ثبت للمقامات الاثنتا عشرة لابن المعظم

| عنوان القصة | الراوي | الاطار المكاني |
|----------------|---|-------------------------|
| (1) القنعامية | القنعاع بن زنباع | دار الكتب بمدينة السلام |
| (2) الجحاحية | الجحاح بن جهادة | اقسرى |
| (3) اللجلاجية | اللاجلاج بن لاج | الموصل |
| (4) الصلصالية | الصلصال بن الدهيس | لم يحدد |
| (5) الطرماحية | الطرماح | ظفار |
| (6) الضمضية | أبو ضمضم | كيرنك |
| (7) العنسية | أبو العنيس (1) | قنشرين |
| (8) الزيرقاتية | الزيرقان بن فرقند | فلسطين |
| (9) الدغلفية | دغل بن أبي زغل | حلب |
| (10) الجاشمية | جاشع | شيراك |
| (11) العرعارية | العرعار بن عرعة | الاسواق |
| (12) اللبنانية | مصصة بن ثواس (البطل : فرطوس بن مهور) | غيران لبنان |

(1) هو اسم رواية المقالة الصيرية للمهذاني .

ثبت لقامات بيرم المنشورة *

(1) كتاب : مقامات بيرم :

| المصنوع | المرادى | ملاحظات |
|------------------------------------|--------------------|---|
| (1) الفنوغرافية | بعر بن تحطان | |
| (2) البيجامية | عنجر بن خليجان | نشرت في (الزمان) |
| (3) الطيفونية | الهائم بن زيدان | |
| (4) الرغامية | جابر بن عيان | |
| (5) الفسوخية | سمران بن فلمان | نشرت في الزمان تحت عنوان (المقالة الشكارية) |
| (6) السمناوخرافية (أو الشيطانية) | بخيت بن وعلان | “ “ “ |
| (7) الشوالية | المقيم بن ولهان | تحت عنوان (المقالة الشكارية) |
| (8) الاوتوبيلية | الحافظ بن ممران | |
| (9) الزقنونية | القارح بن شيطان | |
| (10) المصرية | الاكتم بن عصمان | نشرت في (الزمان) تحت عنوان (المقالة الصندونية) |
| (11) الامريكانية | فشكع بن لقبان | نشرت في (الشباب) تحت عنوان (المقالة المخرسية) |
| (12) الجورية | ابن نيهان | |
| (13) الكوكيلية | ممران بن عيد المال | |
| (14) الطابعية | حزبل بن حبشتان | نشرت في (الزمان) تحت عنوان (المقالة التنبرية) |
| (15) الصغفية | الحسن بن سلطان | |
| (16) الكامب شيزارية | شميع بن عثمان | |
| (17) البنسوينية | زعر بن صدغان | نشرت في (الزمان) تحت عنوان (المقالة الباشيوتية) |
| (18) البوفيمية | عمر بن جمران | |
| (19) المنزولية | الحارث بن خرمان | نشرت في (الزمان) تحت عنوان (المقالة المنزولية) |
| (20) الهامية | شميع بن وهدان | فيها شبه بالمقامة الامريكانية (رقم 11 من هذا التبت) |
| (21) الشامية | الراغب بن فلمان | |

| | | |
|---|------------------|-----------------|
| نشرت في (الزمان) | هايد بن سلمان | 22) الصعيدية |
| | على بن زهران | 23) الصندوقية 1 |
| | الصادق بن هيمان | 24) الصندوقية 2 |
| | دهيان بن غلبان | 25) البريدية |
| نشرت في (الزمان) تحت عنوان (المقالة الحجابية) | الحافظ بن سليمان | 26) السجورية |
| | قطيط بن خليقان | 27) الأهرامية |
| نشرت في (الزمان) | الفاضل بن عرفان | 28) القرياسية |
| | قلمان بن بلعان | 29) الفطيرية |
| | الحاذق بن قمذان | 30) الشعرية |
| | الأبلح بن زعربان | 31) الفلوكية |
| نشرت في (الشباب) تحت عنوان (المقالة الحرقومية) | السيد بن سهران | 32) الهبابية |
| | الأعرج بن قلعان | 33) الكركية |
| نشرت في (الزمان) | العاجز بن عيمان | 34) النسائية |
| | عمر بن شومان | 35) السجقية (1) |
| نشرت في (الزمان) | طهقان بن كتران | 36) الاشتراكية |
| | إبسن مزروطان | 37) الواترماتية |
| | البائس بن غلبان | 38) الرغيفية |
| | قطرب بن كتمان | 39) الراسية |
| | الغاريء بن قنطان | 40) الكانونية |
| | بمعزق بن سمعان | 41) السبكولوجية |
| | الحافظ بن عمران | 42) الخلافية |
| | الحاذق بن قرهان | 43) الفلوسية |
| | الحافظ بن عمران | 44) الانتخابية |
| | الأروع بن فضبان | 45) القرشماقية |

* فضلنا وضع هذا الثبت ، تسهيلا لدراسة مقابلات بيرم ، خصوصا وقد كان ينشرها مرات وبمناوين مختلفة . لكن الموثور على مقابلاته المنشورة في الصحف أمر عسير ، ولذا يبقى الثبت في حاجة الى اكمال .

(1) اثبت عنوانها في الكتاب غلطا « المجعية » (ص 224) ، وهي « المسجقية » كما يفهم من سياق المقالة نفسها .

2 - جريدة (الزمان)

| الملاحظات | التاريخ | الراوي | العنوان |
|--|---------|--------------------------------|--------------------------------|
| هي نفس المقالة المجنونة (الشباب ع 36/12/10.7) بتغييرات طفيفة . | 33/1/2 | الحارث بن غلبان | (1) المنزولية |
| | 33/1/9 | خزيلي بن لقمان | (2) البرلمانية |
| | 33/1/16 | الأمّاح بن جوعان | (3) الصندوينشية |
| هي نفس المقالة الخاروقية (الشباب ع 11 ، 37/1/8) بتغييرات طفيفة . | 33/1/23 | الأحصف بن جوعان | (4) الاشتراكية |
| | 33/2/13 | المالح بن عرجان | (5) الشكارية |
| | 33/2/21 | زعراب بن لقمان | (6) السودانية |
| فيها شبه كبير بالمقالة الاقتصادية (انظر أسفله) | 33/2/28 | الصابر بن زعوان | (7) التنبرية |
| | 33/3/13 | زيميع بن حيران | (8) الفنيكية |
| | 33/3/21 | الأعرج بن بردان | (9) الحجابية |
| | 33/4/4 | التمظ بن غلطان | (10) البنشمانية |
| | 33/4/18 | حمزة بن مصبان | (11) الطوحية |
| | 33/4/25 | الأعزب بن وخمان | (12) الفرنكية |
| | 33/5/2 | البائل بن قشخان | (13) « الأورديفريه » |
| | 33/5/9 | المهذب بن عرجان | (14) الفسيخية |
| | 33/5/16 | العائل بن دهمشان | (15) البيجامية |
| | 33/5/23 | مرزوق بن خلكان | (16) الاسفنجية (النشائية) |
| | 33/6/6 | الغارم بن خمران | (17) الليفية |
| | 33/6/20 | زنديق (عن صديقه بن مخطان) | (18) البشكيرية |
| | 33/6/24 | الجاهل بن خلكان | (19) الصوردية |
| | 33/7/25 | ابن صفهان | (20) الباليوتية |
| | 33/7/18 | بهران بن بهران | (21) البسيكولوجية |

| | | | |
|---|----------|------------------|-------------------------------|
| | 33/11/14 | حامد بن سليمان | 22) الصعيدية |
| | 34/3/13 | الفاضل بن عرومان | 23) الترياسية (السكارية) |
| | 34/4/3 | العاجز بن عريان | 24) النسائية |
| | 34/4/10 | الاعصم بن وهلان | 25) السينيماتوغرافية |
| | 34/5/15 | الطالب بن سليمان | 26) الاقتصادية |
| | 34/6/5 | الاصفر بن جريان | 27) الصابونية |
| | 34/6/26 | شكشك بن حمران | 28) الصنيحية |
| <p>(انظر الشك في نسبتها عند مريد غازي ص 7 ، وقد قضى نشرها في كتاب (مقالات بريم) على هذا الشك)</p> <p>تشبه بداية المقالة الزفتية (الشباب ع 36/12/25-9)</p> | | | |

(3) - جريدة (الشباب) :

| الموضوعات | التاريخ | الراوي | العنوان |
|-----------|----------|-----------------|---------------|
| | 36/12/10 | الحارث بن غلبان | (1) المعجونة |
| | 36/12/19 | طاهق بن قرفان | (2) العنروسة |
| | 36/12/25 | الأعور بن عفران | (3) الزفتية |
| | 37/1/1 | قنبر بن شمران | (4) الحرقوسية |
| | 37/1/8 | الأخشم بن نطمان | (5) الخازوقية |

(4) مقامات أخرى :

— الهراوية

نشرت وتطانات منها بكتاب : محمد بيوم التونسي : لعبد المليم القباني
 مصر 1969 ، ص 120 — 122 . وكذلك بكتاب أحمد يوسف أحمد :
 « محمود بيوم التونسي : فنّان الشعب » ص 247 — 249 .

جدول ببعض المقامات التي عثرنا على ذكر لها ولم نستعملها *

| عنوان المقامة أو موضوعها : | صاحبها | ملاحظات |
|--------------------------------------|--|---|
| القديمة : | | |
| الحصيبة | القاضي أحمد الغساني الأسواني (1167/563) | انظر بروكلمان . تاريخ الادب العربي الترجمة V 144 . |
| المولودية الصاحبية | الصاحب الوزير صفاء الدين (1225/622) | “ |
| في مصر والنيل والروضة | محمد بن قرناسي (1272/672) | “ |
| في النيل | شهاب الدين البرائي (1275/674) | “ |
| مقدمة مقامة | القاضي هاشد (1291/690) | “ |
| 50 مقامة | خليل الحسين بن المطار (1286/685) | “ |
| مقامة : * | الخوارزمي | صبيح الامشي ط مصر XIV 1340/1922 ص 128 — 138 . |
| مقامة في الخط والكتابة | القلعندي | أشار اليها في الصباح I 8 |
| تشریح النصال الى مقاتل النصال * | عمر الملقى | انظر الدرر النيرة في أخبار الجزيرة مخطوط رقم 18621 عبد الوهاب — و 157 — 158 استاذي المرشد الحكيم . |
| الحديثة : | نريد وجدي | القت سنة 1910 ، وعددها 18 . وأويها وجدان وبطلها ستاذي المرشد الحكيم . |
| الوجديات * | مجهول (بيرم أو الدوعاجي) | انظر كتاب نريد غازي ص 5 وما بعدها |
| الاستاذية | مجهول (بيرم أو الدوعاجي) | “ |
| التفسية | مجهول (بيرم أو الدوعاجي) | “ |
| الهرينية | مجهول (بيرم أو الدوعاجي) | “ |
| نقابة المروقية (سلسلة) الحلاق * | محمد بكير | البحاث عسدد 2 ماي 1944 |

* سنكتفي بآثبات (المقامات) التي لم نلاحظ ذكرها في المراجع المتداولة عادة . وسنشير
بنجاسة الى ما عثرنا منها على نص لها .

تَحْلِيلُ نَفْسِي

لمفهوم النفس الفاني

عِنْدَ الْقُدَامَى -1-

البشير المحبوب

تمهيد :

ان من يتصفح أهم كتب النقد والبلاغة العربية يفجأ بظاهرة غريبة محيرة هي قلة عناية النقاد القدامى بالنثر ، ففي حين أنهم أجمعوا في بحث الشعر من جميع نواحيه تفصيلا وتدقيقا الى حد الافراط أحيانا ، وأوسعوا القرآن درساً لا باعتباره من النثر ، ولكن بصفته أثراً متفرداً منقطع النظير لا يخضع للتصنيف فأننا لا نراهم عرضوا للنثر بصفته فنا قائماً بنفسه يستحق ، بكل جدارة ومشروعية ، مثل العناية الفائقة التي أولوها للشعر ، وإنما تحدثوا عنه كجزء من البلاغة أو البيان حديثاً يتسم بالابهام خلوا من التخصيص والتحديد .

وأقصى ما يجده الباحث عند من عرضوا للنثر ، وهم قلة ، بعض الملاحظات النظرية ونبذة من الشواهد مشفوعة بتعاليق مختصرة . لا نكاد نستثنى من جبهة النقاد والبلاغيين الا أديبين : الجاحظ والتوحيدي ، بحيث يمكن القول ان النقد العربي معظمه ، ان لم نقل كله ، قائم على الشعر والقرآن ولم يحسب حساب البتة للنثر غير القرآني . فكان النثر ، بالنظر الى مكانة

(1) اقتصرنا على النظر في مفهوم النثر الفني عند الكتاب والنقاد « المعنويين » نظراً لاتساع الموضوع ولأننا أئمننا بذهب « اللفظيين » في بحث لنا سابق عنوانه « النقد الادبي عند التوحيدي » .

الشعر وحسن حظوته ولهج الناس به (2) واهتمامهم البالغ بجميع شؤونه الخاص منها والعام ... كان النثر بمنزلة الدخيل لم يرزق المواطنة الحق في الادب العربي القديم .

ولعل من أهم مظاهر هذا الاهمال والتهاون (ومن نتائجه أيضا) أننا لا نجد حدا صحيحا للنثر قد استوفى ما يشترط في كل تعريف صالح من دقة واحاطة واستقصاء في حين ان الشعر قد حظى بتعريفات لا بأس بها ، وهي وان كانت قليلة ، فانها تتسم بالضبط والاحكام (3) . وقد حرص اصحابها على النفاذ الى حقيقة الشعر وخصوصيته ، وهو ما يلتصق من وراء كل تعريف ، مع العلم بأن الشعر يصعب بل يستحيل تعريفه على الوجه الاتم لارتباطه القوى بالحدس واللاشعور .

أما النثر فما ورد في حقه من تعريف لا يتعدى التقسيم والتصنيف ، فهو باعتبار الشكل الادبي (أو الفنون الادبية) ينقسم الى خطب

(2) الجدير بالملاحظة ان نزعة تفضيل الشعر على النثر لم تكن مقصورة على الشعراء وانصارهم من هواة الشعر وعشاقه بل هي قد شملت - وهو وجه الغرابة - عددا غير قليل من الكتاب منهم مثلا ابن وهب الكاتب اذ يقول : « واعلم ان الشعر ابلغ البلاغة ... » كتلب البرهان في وجوه البيان ص 350 ، ونذكر بصفة اخص الكاتب المفكر الكبير مسكويه . جاء في الهوامل والشوامل قوله : « ... فكذلك النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما ، ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوما . ولما كان الوزن حلية زائدة ، وصورة فاضلة على النثر صار الشعر افضل من النثر من جهة الوزن . فان اعتبرت المعاني كانت المعاني مشتركة بين النظم والنثر . وليس من هذه الجهة تميز احدهما من الآخر بل يكون كل واحد منهما صدقا مرة ، وكذبا مرة ، وصحيحا مرة ، وسقيا اخرى . ومثال النظم من الكلام (اي نسبة النظم الى الكلام) مثال اللحن من النظم (اي كنسبة اللحن الى النظم) ، فكما ان اللحن يكتسى منه النظم صورة زائدة على ما كان له ، كذلك صفة النظم الذي يكتسى منه الكلام صورة زائدة على ما كان له . وقد افصح أبو تمام عن هذا حين قال :

هي جوهر نثر فان القصة بالنظم صار قلندا وعقودا

وقد فات مسكويه ما انتبه اليه التوحيدى من ان في النثر نظما ووزنا ومجرد المقارنة بين موقف كل من مسكويه وامى حيان من هذه القضية (اي الموازنة بين الشعر والنثر) تبين الفارق الكبير بين مستوى الادبيين في فهم الادب ومجال النقد الادبي عامة .

(3) اجد التعريفات التي اطلعنا عليها هي ما جاء في مقدمة ابن خلدون (ص 1104) ، والعملة لابن رشيقي (ج 1 ص 96) ، ومنهاج البلاغة (ص 71 ، 89) .

ورسائل (4) ، وهو باعتبار اللفظ وصورة التعبير يتفرع الى نشر مرسل ومزدوج وسجع . والملاحظ انهم الحوا في الفصل بين هذه الفروع الثلاثة ، فخصصوا لكل من المزدوج والسجع فصلا على حدة في كتبهم ، حتى كأنهما ليسا من النشر في شيء (5) .

وهكذا أغفل القدامى - تبعا لمفهومهم هذا الضيق المحدود ونظرتهم البسيطة السطحية - فنا من الادب المنتور غزير المادة بالغ الاهمية بعيد الاثر قد شغف به العوام والخواص على السواء ، وهو القصص بجميع ألوانه من حكايات وأخبار وأحاديث ونوادر وملح وفكاهات ، كما أنهم ألغوا الحكم والامثال . مع اعتراضهم ببلاغة المثل ومكانه من البيان العربي .

ولو انصفوا النشر لأدرجوا - علاوة على ما ذكرنا - الادب النقدي لما يحتويه أحيانا من ابداع لفظا ومعنى ... غوصا وتحليلا بحيث يصبح النقد (أو الكلام على الكلام كما يقول التوحيدى) خلقا وانشاء ... خلقا ثانيا يلتقى فيه الناقد والكاتب حتى ليكادان يتحدان ويلتبس أحدهما بالآخر ، وهذا ما أشار اليه (Barthes) في قوله :

« faire une seconde écriture avec la première écriture de l'œuvre » . (6)

وهذه النظرة الجزئية المجزئة للنشر ... هذه النظرة التي انصرفت الى الشكل دون اللب ، الى الصورة دون الحقيقة والمعنى هي التي حالت دون التبلور التام لمفهوم النشر الفني عند القدامى .

فهذا المفهوم - وان كان ماثلا في الاذهان منذ العصور الاسلامية الاولى - فهو لم يتضح ولم ينضج الا في القرن الرابع الهجرى بفضل نخبة قليلة من الادباء أبرزهم أبو حيان التوحيدى ، على ان جهود هذه النخبة لم يكن لها صدى ولا أثر ، ولم تغير بحوثها الجديدة من سنة البلاغيين التقليديين ، ومن موقفهم السلبي من النشر .

كذا ظل الكتاب العرب (من قصاص واخباريين ومفكرين وفلاسفة ونقاد) يمارسون النشر الفني دهرًا طويلا دون وعى واضح دقيق لمزية الفن

(4) ويضيف ابن وهب الكاتب نوعين آخرين دون ان يستغل هذه الزيادة . جاء في كتاب البرهان في وجوه البيان : « واما المنتور فليس يخلو من أن يكون خطابة ، أو ترسلا ، أو احتجاجا أو حديثا » .

(5) جاء في فهرس الجزء الاول من المثل السائر : « صناعة تأليف الالفاظ تنقسم الى ثمانية أنواع : النوع الاول : للسجع ... النوع الخامس : للموازنة » .

انظر تفصيل هذا ص 193 .

(6) Barthes Critique et Vérité, page 13

المتوفرة في كتابتهم ودون أن يعترف بفضلهم فكان من ذلك ان شمل الغبن آثارا هي عندنا اليوم من أخطر كنوز الادب العربي . وما ذاك الا لان نظرتنا الى الادب (النشر خاصة) قد تغيرت بفضل احتكاكنا بالفكر الغربي وما اتسم به من نظرة تاليفية الى الادب (شعره ونثره) حريصة على التغلغل الى كنهه الفن وصميمه .

وأسباب هذا الغبن الذي لحق النشر ثلاثة :

— أولها ديني ، فلقد افتتن البلاغيون ببيان القرآن الى أبعد حد ، وليس ذلك بدافع فني فحسب ، وانما بتأثير عاطفة التقديس والاجلال فاوغلوا في بحث خصائصه البلاغية وتحليلها . واتحفونا بدراسات تشريحية ممتازة لا نقص فيها الا خلوها من النظرة الكلية (7) .

ولما كان القرآن عندهم المثل الاعلى للنشر بل البيان كله ، فقد رأوا أن مهمتهم تمت وليس من داع اكيد الى ان تتناول الآثار النثرية « البشرية » بمثل الحماس والتقصي الذي حظي به الكتاب الكريم ، فلا نسبة بين البيان القرآني والنشر غير القرآني ، وفي الاول ما يفنى عن الثاني ويسمح بالزهد فيه .

— أما العامل الثاني فهو اجتماعي سياسي ونعني بذلك منافسة الشعر للنثر ، والشعر أعظم خطرا على النشر من القرآن وأشد خصومة لما له من سلطان عريق على نفوس العرب ومكانة مرموقة عندهم (8) زادها التكسب والاحتراف رسوخا وتمكنا على مر الايام . ثم ضاعف من حظوة الشعر وعمل على ازدهاره الواسع النظم الاستبدادية التي توالى على البلاد الاسلامية ، وقد وجدت في الشعر أداة طيعة صالحة لخدمة أغراضها ومطامعها ، فكان من ذلك أن أصبح الشعر العربي خير حليف للدولة وللنظام القائم .

وهذا العامل السياسي هو الذي ساهم — وان بصفة غير مباشرة — في تضيق مفهوم النشر ، فلم يعتد فيه الا بالخطب والرسائل ، وذلك لان للسلطة يدا في توجيه خطابة الخطباء ونوعا من الرقابة عليهم .

أما الرسائل فقد صرف البلاغيون اهتماما خاصا زائدا بصنف منها هو الرسائل الديوانية وعظموا من شأنها ، مع أن حظها من النشر الفني قليل

(7) نستثنى عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز .

(8) انظر البيان ج 1 ص 170 والجزء الثالث منه ص 236 ، 257 — 258 .

نسبياً . فعمدت الفصول وألفت الكتب فى تلقين أصول فن الكتابة ، والمقصود بها الكتابة الديوانية (9) .

وبهـى أن مثل هذا الاهتمام الكبير بالكتابة الرسمية ، وقد أنشأ سوقاً رائجة لمثل هذه التأليف ، يرجع الى أمرين : المصلحة المادية (من جهة المؤلفين) ، والمحرص (من قبل السلطان) على صيانة الدولة ، وتوطيد دعائمها ، واحكام تدبير شؤونها .

— أما العامل الثالث فتصافى فكرى ونعنى به النكسة التى منى بها المعتزلة ابتداء من عهد المتوكل ، وقد كانوا أنشأوا مناخاً فكرياً يمتاز بالحرية والحُصْب والحركة . وكانت حركتهم القائمة على التوفيق بين العقل والدين والتى فجرت قوى الخلق والابداع الكامنة فى العقلية العربية ... كانت هذه الحركة عامل توازن بالغ الأهمية بالنظر الى الثقافة العربية الإسلامية وبالنظر الى المجتمع الإسلامى من حيث تطوره ونوعية مسيرته ، كانت بمثابة المعدل أو الوازع يقيهما خطر التذبذب أو التطرف والتفكك والانصداع .

فلما حلت النكسة ، ورجحت كفة المحافظين تقلص الفكر الحر ، وفترت روح التطلع الى معرفة ما ظهر وما بطن من حقائق الوجود وتضاءلت شيئاً فشيئاً النظرة الواسعة التفتح الى الانسان والكون ، وتقهقر — خاصة — ذلك الروح التجريبي ... روح الشك والتحقيق والمعاينة والاختبار الذى امتاز به خيرة المعتزلة وعمل على تقريب ادبهم من الحياة يستقى منها ويتفاعل معها ويشع على كافة طبقات المجتمع فكتب له بذلك الحلود .

نضيف الى ذلك ذهاب السلطان السياسى الفعلى من أيدي العرب وانتقاله الى الديلم . فليس من شك أن انسحاب العرب من مسرح السياسة الذى استتبع تحول نقطة ارتكاز الثقافة العربية من العراق الى فارس قد أساء الى الادب العربى ، والنثر خاصة ، لانه لم يعد يوجد من أنصار الادب الحر الاصيل ... الادب غير الماجور ما وجد أمثال ابن المقفع والنظام والجاحظ وأبى حنيفة الدينورى وغيرهم من زعماء الفكر الحر فى القرنين الثانى والثالث للهجرة .

(9) الكتب والرسائل التى ألفت لهذا الغرض كثيرة منها « الرسالة العذراء » لابن المدير ، و « ادب الكاتب » لابن قتيبة ، و « ادب الكتاب » للصوى ، و « كتاب الصناعيين » و « المثل السائر » (وان كانا غير مقصودين على صناعة الكتابة) ، و « كتاب البرهان فى وجوه البيان » لابن وهب الكاتب .

وبرزت الصنعة فى النثر نتيجة لهذا التحول الى تربة أعجمية ، ونتيجة لاشراف جماعة من الوزراء على شؤون الادب وتحكمهم فى مصيره ، فقد النثر لذلك بعضا من تفتح وشموله ، وانطوى شيئا فشيئا على ذاته ، واصبح ادب خواص ضعيف الصلة بالحياة .

هناك سبب أخير لتهاون النقاد بالنثر ، هذا السبب ذاتى يتصل بطبيعة النثر وجوهه ، فمما لا شك فيه ان جمال النثر أخفى وأغمض من جمال الشعر ، فحسن الشعر له بريق ولألاء وهو غالبا ، يطالع الانسان لأول وهلة .

أما النثر الفنى فجماله رصين محتشم ، ثم هو صعب الادراك عسير المنال لاصطيابه بالعقل وانتسابه الى الروية ، وهو لذلك يقتضى القارىء أن يعيد النظر ، ويتعمق ويغوص حتى ينتبه أخيرا الى ما اختص به من موسيقى داخلية وتركيب سنفونى قائم على تنوع الايقاعات وتلاؤمها وانسجامها مع مختلف المعانى والاغراض .

هذه الاسباب والعوامل مجتمعة تفسر فى رأينا موقف القدامى السلبى من النثر ونظرتهم اليه اللامبالية المتهاونة .

ولولا كاتبان اثنان امتازا بالانصاف والحماس ، وعمق النظر والتفتح والنضج والثراء فى التفكير ، وأعنى بهما الجاحظ والتوجيذى ، لما وجدنا شيئا يذكر حول النثر - مخصوصا به - أو يستحق الذكر .

وكلاهما أنصف النثر انصافا من الوجهتين النظرية والتطبيقية . أما الجاحظ فقد عرض لفضيلة النثر فى صفحات عدة من كتاب الحيوان وأبرز ما اختص به من ميزة حضارية أهلته لان يكون حمزة وصل بين الشعوب على مر العصور وعاملا فصلا لتقدم البشرية (10) . وهذا المعنى انفرد به الجاحظ لم يشركه فيه غيره من الادباء القدامى .

(10) يقول الجاحظ فى هذا المعنى : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونانية ، وحولت آداب الفرس فبعضها اذداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا ، ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا فى معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم التى وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم . وقد نقلت هذه الكتب من امة الى امة ومن قرن الى قرن ومن لسان الى لسان . حتى انتهت اليك ، وكنيا آخر من ورثها ونظر فيها ، فقد صبح ان الكتب (أى كتب النثر) أبلى فى قييد المآثر من البنيان والشعر » . الحيوان ج 1 ص 75 .
انظر أيضا نفس المرجع ص 80 ، 85 - 86 .

كما أنه خصص جانباً كبيراً من كتاب البيان والتبيين لبلاغة النشر ، مستشهداً عليها بمختلف الألوان والفنون النثرية المتداولة في عصره من الخطبة إلى الرسالة إلى الحكايات والأخبار والنوادر والملح والأمثال والحكم والمجادلات والوصايا والأدعية الخ (11) .

فأقام بذلك الدليل على أنه يعتبر النثر الفني ندا للشعر كقولاً . وهذا العمل أيضاً فريد نوعه في الأدب العربي القديم ، وهو بخروجه عن النظرة التقليدية إلى الأدب يمثل مظهراً من مظاهر عبقرية الجاحظ الرائدة السباقة إلى الطريف البديع من الملاحظات والآراء والنظريات .

وموقف الجاحظ من النشر جزء من عملية واعية وخطة واضحة ثابتة ، عمل لها طول حياته ، ونلمس آثارها في مؤلفات أخرى غير الحيوان والبيان (مما يدل على تكامل أعماله الأدبية واتسامها جميعاً بوحدة الروح والهدف) نلمحها في الرسائل ، وأخص بالذكر منها رسالة الترتيب والتدوير ، ورسالة مناقب الترك حيث يعمد أبو عثمان عمداً إلى منافسة الشعر بأن يطرق نفس المواضيع الخاصة بالشعر ، لكن بطريقة جديدة تجمع بين الفن والموضوعية ... بين الأدب والعلم .

هذه الحطة أو الفاية التي قصد إليها الجاحظ ليست هي فقط إقامة التوازن بين الشعر والنثر إنما هي ترجيح كفة النثر لإخراج الأمة العربية الإسلامية من حضارة الرواية والسماع إلى حضارة الكتاب والتدوين .

وذلك معناه أن النثر عند الجاحظ أهم ركن للحضارة وهو بمثابة العامل المحرك لها ، يمدّها بالقوة ويعمل على استمرارها وترقيتها (12) .

على أنه يحسن بنا التزاماً للتحري ، أن نلاحظ أن الجاحظ إنما تحدث ، في بحثه الذي ورد في مقدمة كتاب الحيوان ، عن النثر عامة لا النثر الفني خاصة ، وأنه من جهة أخرى لم يقدم القصص الوارد في كتاب البيان بصفته قصصاً ، أعني بصفته فناً مستقلاً قائماً بنفسه ، بل لما فيه من بلاغة القول وقوة البديهة أو حلاوة النكتة وشرف المغزى .

(11) لقد أفرد الجاحظ لكل من هذه الألوان فصولاً خاصة ، انظر خاصة الجزء 2 من البيان .

(12) انظر خاصة الحيوان ج 1 ص 75 ، 80 ، 85 - 86 ، 87 .

وهو أمر يدعو الى التساؤل والاستغراب ويتطلب بحثا خاصا مدققا ، لا سيما وقد كان الجاحظ قصاصا رائدا تميز بالبراعة في عدة ألوان من القصص ، وكان مولعا بهذا الفن الى حد الشغف مما جعله ينتهز الفرص جهده لا يراد أطراف النماذج منه في جل مؤلفاته بحيث يصح القول ان الجانب القصصى هو من أهم الجوانب في أدبه .

ولعل بعضا من أسباب هذه الظاهرة (أعنى اغفال القصص والغناء من اطار مفهوم النثر) يرجع الى حداثة ميلاد فن القصة عند العرب . فهذا الفن (ونعنى به القصص العربي الصميم لا القصص الدخيل كالكيلة ودمنة مثلا) آخر الفنون النثرية وهو لم يظهر في شكل كتب الا في القرن الثالث الهجرى ، وقد بدأ النقد الادبى يتأسس ويستبين اتجاهه العام ويتضح روحه السدى سيهمن عليه ، وهو النظرة التحليلية الجزئية التى أشرنا اليها آنفا .

أما السبب الثانى فهو يكمن فى طبيعة مفهوم الادب عند القدامى ، فهذا المفهوم لا يولى البناء والحركة فى الاثر الادبى ما يوليها الفكر الغربى من الاهمية . فمما لا شك فيه أن الادب العربى يغلب عليه الطابع الذاتى ، والشعر بوجه أخص يطفى عليه العنصر الفنائى فى حين أن الادب الغربى تجاوز اطار المناجاة الى الحوار الحق المتمثل فى القصة والمسرح والقائم على نظرة جدلية الى الحياة . ولسنا نعى أن أدب الحوار مفقود عندنا انما نلاحظ أنه قليل نسبيا ، ولم يتوفر فيه من هندسة البناء وقوة الحركة نظير ما فى الادب الغربى .

ولعلنا نجد مصداقا لهذا اذا رجعنا الى اللغة وقارنا بين مفهوم كلمة « شعر » عند العرب القدامى ومفهومها عند اليونان . فكلمة « شعر » عند اليونان تعنى « الخلق » (Création) والخلق يتضمن الحركة والنظام (تعادلية روح Dionysos) وروح (Apollon) كما يقول (Nietzsche) (13) فى صلب المسألة اليونانية ، ولندكر هنا ارتباط المسرح اليونانى بالشعر فلقد كان الكتاب المسرحيون شعراء) فى حين أن الشعر عند العرب (شعر يشعر) هو أولا وبالذات شعور ، وبالتالى غناء وانشاد ... نعم صوت يعبر عن مشاغل الجماعة ومطامحها ويتغنى بآثرها وأمجادها ولكنه صوت مفرد ينظر الى الواقع والحياة من زاوية خاصة محدودة .

وأما التوحيدى فامتيازه يتمثل فى كونه أول من اهتدى الى حقيقة النثر الفنى وحلل مقوماته الجوهرية تحليلا يتصف ، على ايجازه ، بالدقة والعمق .

وقد بين خاصة أهمية كل من عنصرى العقل والموسيقى فى النثر الفنى .
ومن رأى التوحيدى ان الشعر لا يختص وحده بالموسيقى والخيال ، بل هما
قدر مشترك بين الشعر والنثر الفنى ، والفرق بين النوعين من الكلام نسبى،
أما الجوهر فواحد .

« وأحسن الكلام (فى نظر أبى حيان) ما رق لفظه ولطف معناه ...
وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ، ونثر كأنه نظم » (14) وقال : « اذا نظر
فى النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما ... كان أن المنظوم فيه
نثر من وجه ، والمنثور فيه نظم من وجه ، ولولا انهما يستهان هذا النعت لما
اختلفا ولا اختلفا » (15) .

كما أن التوحيدى قد نقد - وهذه هى الناحية التطبيقية فى بحثه -
أساليب عدد من الكتاب المعاصرين له (16) ، فزاد نظريته بذلك ايضا ،
وأعطانا فى الآن نفسه فكرة دقيقة عن نثر القرن الرابع الهجرى ، وعن النثر
العربى عامة .

- 1 - وظيفة النثر - غايته :

ينقسم الادباء والنقاد بالنظر الى وظيفة النثر وغايته الى طائفتين أو
« مفرستين » بحسب نظرة كل منهما الى طبيعة الادب ودوره فى الحياة .

طائفة أولى وهى طائفة المعنويين أو « الكلاسيكيين » ترى الادب خلقا ...
كيانا حيا توازن وتساوى فيه اللفظ والمعنى فى أتم اتفاق وأحسن انسجام .

يقول ابن الاثير : « ... فمن شاء أن يخلق خلقا من الكلام فليأت به على
صورة الاناسى لا على صورة الانعام ... » (17) .

وهى (أعنى الطائفة الاولى) تؤكد كل التأكيد جانب الاصاله والابداع
فى الادب ، وترى فيهما جوهر الادب ومقياسه الصحيح ، فان لم يحمل الكلام

(14) التوحيدى ، الامتاع والمؤانسة ج 2 ص 145 .

(15) التوحيدى ، الامتاع والمؤانسة ج 2 ص 135 .

(16) انظر كتاب « الامتاع والمؤانسة » (خاصة الجزء الاول منه) وكتاب « مثالب الوزراء » .

(17) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 321 .

سمة الشخصية ، ولم تبرز فيه خصوصية الكاتب كاقوى وأروع ما تكون ،
فليس هو من الادب فى شىء .

جاء فى الرسالة العذراء لابن المدبر : « ... ولا تطمح فيها (أى البلاغة)
باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم ، فان ذلك غير مثمر لك ولا مجد عليك .
ومن كان مرجعه فيها الى اغتصاب الفاظ من تقدم ... ولم يكن معه أداة تولد
له من بنات قلبه ونتائج ذهنه الكلام الحر والمعنى الجزل ، فلم يكن من الصناعة
فى غير ولا نفيير » (18) .

وهذه الطائفة ، وان كانت تقول بوحدة اللفظ والمعنى وان لا حياة
للمعنى بدون اللفظ ، فهى ترى ان الاولوية للمعنى فى مفهومه الواسع أى
التجربة الباطنية ، وأن محور الكتابة وأداته الرئيسية العقل .

يقول التوحيدى : « ... المعانى هى الهاجسة فى النفوس ، المتصلة
بالحواطر ، والالفاظ ترجمة للمعانى ، وكل ما صح معناه صح اللفظ به ، وما
بطل معناه بطل اللفظ به » (19) .

ويقول أيضا : « ... ولكن أقرب الطرق فى الافهام ان تكون الغاية مثالا
للعقل ثم يكون المعنى مسوقا اليها ، واللفظ منسوقا عليها ... ثم ليس هذا
المعنى مقصورا على العربية بل هو شائع فى النفوس ، مستمد من العقول ،
معروف باللغات » (20) « والسركلة أن تكون ملاطفا لطبعك الجيد ومسترسلا
فى يد العقل ... » (21) .

وقال الجاحظ فى هذا المعنى : « ... والاسماء فى معنى الابدان ، والمعانى
فى معنى الارواح . اللفظ للمعنى بدن ، والمعنى للفظ روح » (22) .

ولعل أهم ما يقوم به العقل من عمل — فضلا عن استثارته للمعانى من
مكائنها ، والبحث لها عن أنسب الالفاظ وأدلها ، والحرص على تنسيقها

(18) ابن المدبر ، الرسالة العذراء ضمن « رسائل البلقاء » ص 240 .

(19) التوحيدى ، البصائر والذخائر — م 1 ص 207 — 208 .

(20) التوحيدى ، البصائر — م 1 ص 364 .

(21) البصائر ، م 1 ص 365 — 366 .

(22) الجاحظ ، رسالة فى الجد والهزل ص 262 .

وتأليفها - لعل أهم نشاط له أنه يتناول معطيات التجربة (سواء كانت أفكارا أو أحاسيس أو ملاحظات أو انطباعات) فيلقى عليها من نوره ، ولا يزال يشع عليها حتى يعمقها وينضجها وينميها ويوسع مداها ، وإذا هو قد أخرج هذه المادة الخام من فرديتها الضيقة ، وأكسبها بعدا جديدا بالغ الأهمية هو طابع العموم الذي بفضلله يتم التواصل والحوار على أوسع مستوى .

قال التوحيدى : « ... فأما البلاغة فإنها زائفة على الأفهام الجيد بالوزن والبناء ، والسجع والتقفية ، والحلية الرائعة ، وتخير اللفظ ، واختصار الزينة بالركة والجزالة والمتانة . وهذا الفن خاصة النفس ، لان القصد فيه الاطراب بعد الافهام والتواصل الى غاية ما فى القلوب لذوى الفضل بقويم البيان » (23) .

فالادب - وبصفة أخص النشر - ليس مجرد امتاع ، وإنما هو سبيل للنفوس وكشف للحقائق ونفاذ الى أسرار الحياة والكون « ليعتبر معتبر (كما يقول الجاحظ) ويتأمل مفكر ، وليزداد الانسان وعيا بمنزلته واستبصارا لقيمه .

يقول التوحيدى : « ... فكل من تكامل حظه من اللغة وتوفر نصيبه من النحو كان بالكلام أوفر وعلى تصريف المعاني أقدر ، وازداد بصيرة فى قيمة الانسان » (24) والانسان كما يقول أبو حيان : « وعاء القوى ، وظرف المعاني » (25) .

ثم ان للنثر ، من وراء ذلك ، غاية أخرى هى الحوار على مستوى البشرية ، والمساهمة فى إثراء الحضارة وتراث الإنسانية عامة . ولا يتم ذلك الا بان يكون الادب متفتحا قابلا للحوار ، جادا فى التفاعل - أخذا وعطاء - مع الامم الأخرى .

يقول الجاحظ مقارنا بين الشعر والنثر مبينا خاصية كل منهما مبرزاً تفوق النثر على الشعر من الوجهة الثقافية والحضارة :

(23) التوحيدى ، المقاصبات ص 170 .

(24) التوحيدى ، رسالة فى المعلوم ص 204 .

(25) التوحيدى ، البصائر ص 413 .

« ... قالوا : فكيف تكون هذه الكتب (أى الكتب المترجمة الموروثة عن الاوائل) أنفع لاهلها من الشعر المقفى ؟ قال الآخر : اذا كان الامر على ما قلتم ، والشأن على ما نزلتم ، أليس معلوما ان شيئا (يقصد الكتاب المترجم وبالتالى المكتوب نثرا) هذه بقيته ... حرى بالتعظيم ، وحقيق بالتفضيل على البنيان ، والتقديم على شعر ان هو حول (أى ترجم) تهافت ، ونفعه مقصور على اهله وهو يعد من الادب المقصور ، وليس بالمبسوط » (26) .

ويتجلى البعد التاريخى للنثر ودوره الحضارى فى هذه الفقرة القوية الرائعة من مقدمة كتاب الحيوان ، وقد أكد الجاحظ فيها تماسك الحضارات وتضامنها وحتمية ارتكاز الجديد منها على القديم .

« ... وقد يذهب الحكيم وتبقى كتبه ، ويذهب العقل ويبقى اثره ، ولولا ما أودعت لنا الاوائل فى كتبها ، وخلدت من عجيب حكمتها ، ودونت من أنواع يسيرها ... لقد خس حظنا من الحكمة ، ولضعف سببنا الى المعرفة . ولو لجأنا الى قدر قوتنا ، ومبلغ خواطرنا ، ومنتهى تجاربنا لما تدركه حواسنا وتشاهده نفوسنا لقد قلت المعرفة وسقطت الهمة وارتفعت العزيمه ، وعاد الرأى عقيما ، والخطر فاسدا ، ولكل الحد ، وتبلد العقل ... » (27) .

ونجد أيضا نفس المعنى فى هذه الفقرة التى تدل دلالة واضحة على أن الجاحظ حريص على أن يفكر ويكتب فى مستوى الانسانية عامة ، دون انحصار فى حدود مجتمعه وعصره .

« ... وهذا كتاب تستوى فيه رغبة الامم ، وتشابه فيه العرب والعجم ، لانه وان كان عربيا اعرابيا ، واسلاميا جماعيا ، فقد أخذ من طرف الفلسفة وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة ، وأشرك بين علم الكتاب والسنة وبين وجدان الحاسة واحساس الفريضة » (28) .

قصارى القول ان المعنويين ، وان وفوا العبارة حقها ، وأشادوا بمزيتها وشرفها ، فاللفظ عندهم واسطة وأداة ، أما الغاية العليا فهى الفكر ، وعلى قدر قوة اشعاعه ، واتساع مداه ، وبعد غوره تكون قيمة النثر وعظمة جدواه .

(26) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 79 .

(27) الجاحظ ، الحيوان ج 1 - ص 85 .

(28) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 11 .

أما الطائفة الثانية من الكتاب والنقاد (أعني اللفظيين) فليس الشأن عندهم في إيراد المعاني ، كما يقول أبو هلال العسكري ، وهو في نقده قريب منهم يمثل الى حد بعيد منهم . وقد أحسن التعبير عن وجهة نظرهم وحرص على تركيتها وتأييدها « لان المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي وانما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائيه ... مع صحة السبك والتركيب ، وليس يطلب مع المعنى الا أن يكون صوابا » (29) « وانما تتفاضل الناس في الالفاظ ورصفها وتاليقها ونظمها » (30) .

الادب في رأيهم اذن ليس ابداعا في المعاني أى معاناة روحية ... مكابدة مضنية ... اعتصارا للفكر واستقاء من أعماق الذات ، لان المعاني ، كما قيل مشتركة بين الناس متداولة ، ثم ان الاول لم يترك شيئا منها للآخر ، انما الادب تفنن وتأنق في التعبير ، واحكام في التركيب والتأليف .

ولا بأس حينئذ من الاخذ والاقتباس ، ولا ضرر من السرقة والتقليد اذا روعيت بعض الشروط .

يقول صاحب كتاب الصناعتين : « ليس لاحد من اصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم اذا أخذوها أن يكسوها الفاظا من عندهم » (31) .

ثم يقول : « ... وسمعت ما قيل : ان من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا ... ومن أخذه وكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه » (32) .

وتتخذ هذه الفكرة شكل النظرية المتفق عليها والاجماع الخطير البالغ الخطورة ، وقد كان له دون شك تأثير سيء في مصير الادب ويد في تهقيره وجموده :

« وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم ، فليس على أحد فيه عيب الا اذا أخذه بلفظه كله ، أو أخذه فاقسده ، وقصر فيه عمن تقدمه » (33) .

(29) العسكري ، كتاب الصناعتين ص 57 - 58 .

(30) العسكري ، كتاب الصناعتين ص 196 .

(31) العسكري ، كتاب الصناعتين ص 196 .

(32) العسكري ، كتاب الصناعتين ص 197 .

(33) العسكري ، كتاب الصناعتين ص 197 .

ومعنى ذلك أن الكتابة صياغة جديدة لا أكثر .. مجرد تجديد في اللفظ .
انها صورة أكثر من كونها معنى ... شكل جميل يستمد قيمته أساسا مما فيه
من زينة وزخرف يقوم على ألوان المحسنات البديعية وعلى ما فيه من ثروة
لفوية زاخرة .

يقول أبو الفتح الاسكندر في « المقامة الجاحظية » مزهوا بأدبه متطاولا
على الجاحظ منتقدا أسلوبه ، وما أبو الفتح هنا في الحقيقة الا واسطة للتعبير
عن مفهوم جديد للادب وللأسلوب في النثر بصفة خاصة يختلف اختلافا كبيرا
عن المفهوم الكلاسيكي .

« وقال : فلهلوا الى كلامه (أى كلام الجاحظ) فهو بعيد الاشارات قليل
الاستعارات ، قريب العبارات ، منقاد لعيان الكلام يستعمله ، نفور من
معتاضه يهمل . فهل سمعتم له لفظة مصنوعة ، أو كلمة غير مسموعة ؟ » (34)

والفرق بين اللونين من النثر واضح بين : نثر هو بمثابة النور يهتك
حجب الغيب ويسدد مسيرة الانسان نحو عالم أفضل ، أو هو كالقوت يجدد
قواه ، ويشد من عزمه وينعشه انعاشا ، « يصنع في القلب (كما يقول الجاحظ)
صنيع الفيت في التربة الكريمة » (35) وهو في نفعه يعم ويخص ...

ونثر هو فن يطلب لذاته ... مسلاة تتلاعب فيها الالفاظ ببراعة فائقة
وحنق نادر وكأنها تمارين بهلوانية ، فتمنح المرء لذة حسية بحتة ... نشوة
أشبه بالحدرد ... مزيجا من البهشة والنهول ، وهو (أعنى اللون الثاني من
النثر) لا يتجاوز حدود طبقة معينة ... طبقة الخواص من وزراء وحكام ، ومن
مثقفين أيضا يدورون في فلكهم ويستهدون بمنههم في الكتابة .

2 - خصائص النثر عند المعنويين :

يمتاز النثر الفني في نظر المعنويين بخاصيتين رئيسيتين هما كالطابع
المميز والسمة الغالبة على أدبهم والقاسم المشترك بينهم على الرغم من تباين
مذاهبهم في الكتابة وتعدد ما كما انهما بمثابة المبدأ أو القيمة المثلى التي
حرصوا جهدهم على تحقيقها وان لم يوفقوا اليها بنفس الدرجة في جميع
آثارهم .

(34) الهمداني ، المقامات ، ص 80 - 81 .

(35) الجاحظ ، البيان والتبيين ج 11 ص 73 .

هاتان الخاصيتان هما :

- (1) وحدة الشكل والمضمون .
- (2) النزعة الى « الاجتهاد » والحرص على التميز في الكتابة والتفرد بمنهج مستقل فيها أو بعبارة أوجز الاصاله .

ونضيف اليهما خاصية ثالثة لم تتبلور في أذهانهم جميعا ولم تتوفر في تمام قوتها الا في بعض كتاباتهم ... هذه الحصلة هي ذروة الادب ومنتهى اكتماله وروعته وعنوان حياته المتجددة وخلوده ونعني بها الشمول .

— وحدة الشكل والمضمون :

وحدة الشكل والمضمون تعني في النثر الفني (والادب عامة) :

١ - التوازن بين اللفظ والمعنى :

وهو يتمثل أولا في التحام اللفظ بالمعنى واتحادهما فسي تركيب عضوى تضامنت اجزاؤه وتآزرت فى سبيل غرض واحد . واتسمت فيه جميع الظواهر والخواص والتأثيرات بطابع الشركة والتفاعل والمؤاتاة بحيث لا يستطيع الفصل فصلا تاما ولا التمييز مطلقا بين ما للفظ وما للمعنى ، كما أنه لا يفنى الجليل فى هذا اللون من النثر عن الصغير ولا الكليات عن الجزئيات بل لا صغير فى الحقيقة ولا كبير ، كل مهم ، قد تساوت أهمية كل الاشياء على اختلافها وتفاوتها ، لا شئ منها البتة يستغنى عنه ، أو يمكن أن يعد من الزوائد والفضول اذ هي — شأن اعضاء الجسد الحى — ضرورية جميعا واجبة الوجود تتضافر فى اعطاء الكتابة ما ينبغى لها من رونق وحركة وحياة . وباختصار فلا معنى ولا قيمة لاحدهما (اعنى اللفظ والمعنى) دون الآخر .

« ... لان المعانى ليست فى جهة ، والالفاظ فى جهة بل هي متمازجة متناسبة والصحة عليهما وقف » (36) « ... ولان حقائق المعانى لا تثبت الا بحقائق الالفاظ ، واذا تحرفت المعانى فذلك لتزيف الالفاظ . فالالفاظ والمعانى متلازمة متواشجة متناسبة » (37) .

وهذا التوازن يتمثل أيضا وفي نفس الوقت فى التناسب بين عنصرى النثر (أو وجهى الكتابة) تمام التناسب وغاية الملازمة والتوافق .

(36) التوحيدى ، البصائر ، م . ثالث (1) ص 49 — 50 .

(37) التوحيدى ، البصائر ، م . ثان (1) ص 92 .

قال التوحيدى :

« ومن استشار الرأى الصحيح فى هذه الصناعة الشريفة علم أنه الى سلاسة الطبع أحوج منه الى مقابلة اللفظ ، وانه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر لانه متى نظم معنى حرا ولفظا عبدا أو معنى عبدا ولفظا حرا فقد جمع بين متنافرين بالجواهر ، ومتناقضين بالعنصر » (38) .

ويقول الجاحظ مؤكدا فى ايجاز دقيق فضيلة التناسب بين اللفظ والمعنى اقناعا ببالغ أهميتها وتحريضا على تحقيقها ، ومشيرا فى الآن نفسه الى جملة الميوب التى تحول دون التوازن بينهما .

« حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا ، وتلك الحال له وفقا ، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضنا » (39) .

الجودة فى النشر قوامها اذن التوازن الكامل بين الشكل والمضمون ... شرط أساسى لا مناص منه ولا بد من تحقيقه ، فإذا اختل هذا التوازن - اغراطا أو تفريطا - حتى ولو كان هذا الحل زيادة حسنة رائعة فى ذاتها ، لم يفتقر ذلك وفقد الاثر سمة الفن ، وانحط عن مرتبة الادب الصحيح .

يقول التوحيدى وكأنى به يعترض على ابن قتيبة منكر تقسيم الادب الى أربعة أصناف ، فالادب الحق عند أبى حيان واحد أحد لا يتجزأ ولا يتعدد .

« ... فان مدار الكلام على أربعة اركان ، منها : ما جاد لفظه ومعناه ، ومنها ما خسر لفظه ومعناه ، ومنها ما جاد لفظه وخسر معناه ، ومنها ما خسر لفظه وجاد معناه .

هذا قوله ، فقد وضع للمنصف أن ثلاثة أركان من هذه الاربعة قد تهدمت وتداعت ، وأن المفزع الى الاول » (40) .

وظاهرة التوازن المنشود بين اللفظ والمعنى تتجلى فى مستوى الاثر الفنى أو القراءة له ، فإذا لم يكن هناك انسجام وتناسب بين الفهم من جهة والتذوق من جهة أخرى بأن يحدث بينهما تنافر أو نشاز (الاعتدال والتوازن

(38) التوحيدى - رسالة فى العلوم ص 206 .

(39) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 77 - 78 .

(40) التوحيدى ، رسالة فى العلوم ص 206 - 207 .

ضروريان ايضا فى عملية التفوق الفنى من قبل القارئ ، فما الاثر الفنى الا قراءته (تشوشت اللذة الفنية وتكدرت ، وتضاءلت وقد تنتفى تماما . وآية ذلك ما جاء فى البيان والتبيين :

« ... لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه الى سمعك اسبق من معناه الى قلبك » (41) .

ولا يطعن فى هذا القول الاستشهاد بالادب الصعب العميق الزاخر بالمعاني والدلالات ، فحتى هذا الادب لا يشذ عن هذا الاتجاه والمذهب ، لان القارئ الخبير الذى اخذ أهبطه وتهيا واحسن الاستعداد والانصات يدرك جانبا من أسرار النص مرة بعد مرة ادراكا مجملا ينفذ الى لب الاثر وصميمه ثم يتناوله ثانية فيجمع بين الجملة والتفصيل .

ب - اولوية المعنى :

ولا تناقض ولا منافاة بين مبدأ التوازن بين اللفظ والمعنى وتساويهما فى صلب الاثر ، وما يذهب اليه المعنويون من قول بأولوية المعنى فى مستوى عملية الخلق الادبى ، وسيطرة العقل سيطرة فعالة على هذه العملية .

ذلك أن المعنى هو منطلق العبارة وحافزها بل قل هو معينها الفياض ، وكأنه الرحم الخصب الولود يقنف باللفظ دون حساب ، والعقل بازائه يتلقف هذا النتاج الدافق لا ينى يتخير الاصلح الانسب ، موسعا هنا ومشدبا هناك ، مرتبا ومنسقا وملائما بين الاجزاء على كثرتها وتشتمتها وتضاربها وبين الغاية فى توحيدها وتماسكها وثباتها ، لا يزال بين تحليل وتآليف ، مترددا بين الجزء والكل ، مترقيا من الخاص الى العام ، نازلا من هذا الى ذاك فى حركة دائمة لا تفتقر ولا تكل ، فهو هو الصانع والمهندس ، وله من نفسه على نفسه شاهد ورقيب ، فاستحق لذلك دون منازع أن يعتبر العامل الاول للتوازن فى صنع الاثر الفنى وأداته الرئيسية .

يقول عبد القاهر الجرجاني واصفا ظاهرة تبعية اللفظ للمعنى ، ملاحظا انها ظاهرة طبيعية ... سنة من صميم السجية والطباع وهذا بالنظر خاصة الى الكاتب الحق .

(41) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 91 .

« ... وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس اليه ، إذ الالفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها ، وكانت المعاني (ومفهوم المعنى هنا يشمل التجربة والعقل المتصدى لاستغلالها) هي المالكة سياسيتها ، المستحقة طاعتها ، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته ، وأحاله عن طبيعته ، وذلك مظنة الاستكراه » (42) .

ويشفع قوله هذا بمثال تطبيقي يستمد من الجاحظ ، فيحلل فقره من مقدمة كتاب الحيوان ، ويبين كيف انطلق الكاتب من المعاني مؤثرا الملاءمة والموازنة بينها - لأنها قائمة على قرابة أصلية وأخوة حميمة - على التوازن اللفظي السطحي الاجوف :

« ... لانه (أى الجاحظ) رأى التوفيق بين المعاني أحق والموازنة فيها أحسن ، ورأى العناية بها حتى تكون أخوة من أب وأم ، ويندرها على ذلك تتفق بالوداد على حسب اتفاقها بالميلاد أولى من أن يدعها لنصرة السجع وطلب الوزن أولاد علة عسى أن لا يوجد بينها وفاق الا في الظواهر ، فاما أن يتعدى ذلك الى الضمائر ، ويخلص الى العقائد والسرائر ففي الأقل النادر » (43) .

ويكاد الجرجاني - لشدة احتفاله بالمعنى واعظامه له - يرجع فضيلة البلاغة والفصاحة كلها الى المعاني غير تارك للفظ في ذاته الا مذاقة الحروف وكونها مستعملة مألوفة أو العكس ، فقوم البلاغة عنده نظم المعاني ، ما في ذلك ريب ، وقد خصص لهذه النظرية ، أعنى القول بالنظم ، مجالا واسعا في كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) بسطاً وتحليلاً واستشهاداً بحيث تعتبر بحق العمود الفقري لتفكيره .

« ... وفي ثبوت هذا الاصل ما تعلم به أن المعنى الذى له كانت هذه الكلمة بيت شعر أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصصة ، وهذا الحكم - أعنى الاختصاص في الترتيب - يقع في الالفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل ، ولن يتصور في الالفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص في ترتيب وتنزيل ... فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد نثرا ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فأعلم أنه ليس ينبشك عن

(42) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 18 .

(43) - - - - - ص 16 .

أحوال ترجع الى أجراس الحروف ، والى ظاهر الوضع اللغوى ، بل الى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده » (44) .

وقد عرض لنفس المعنى بمزيد من التفصيل فى كتابه دلائل الإعجاز (فصل تحقيق القول فى البلاغة والفصاحة) وكذابه تحول من الاستدلال الى التطبيق ، ومن التحليل المجرد الى الاستشهاد المشفوع بالشرح والتعليق :

« ... وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة الا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمتها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لآخواتها ؟ ... وهل تشك اذا فكرت فى قوله تعالى « وقيل يا ارض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى ... » الآية ، فتجلى لك منها الإعجاز ، وبهرك الذى ترى وتسمع ، أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة الا لامر يرجع الى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف الا من حيث لاقت الاولى بالثانية والثالثة والرابعة ، وهكذا الى أن تستقرىها الى آخرها ، **وان الفضل نتائج ما بينها وحصل من مجموعها ؟** ان شككت فتأمل ! هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهى فى مكانها من الآية » (45) .

وبعد ان تناول الآية بتحليل أسلوبى دقيق يعد انموذجا فى دراسة النصوص ، يتخلص مؤكدا فكرته من جديد ، مقررا اياها فى جزم وفى دقة بيان وقوة اقناع لا تدع مجالا للشك والتردد .

« ... أفترى لشيء من هذه الخصائص التى تصلاك بالإعجاز روعة ، وتحضرك عند تصورها هيئة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى فى النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معانى **الالفاظ من الاتساق العجيب ؟** » (46) .

وفى الحقيقة لا أحد بين القدامى أبرز وظيفة المعانى فى الكلام ودورها الرئيسى الفعال كالمجرجانى . لقد انفرد من بين جميع النقاد القدامى بالكشف عن سر علاقة اللفظ بالمعنى ، فالمعنى بمثابة الروح أى القوة المحيية المحركة التى تعمل ، فى ضرب من المأذبية القاهرة ، على انتظام الالفاظ والتحامها لا كما اتفق ، وانما حسب هندسة يملها العقل بوحى من الحقيقة .

(44) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 8 - 9 .

(45) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص 36 - 37 .

(46) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص 37 .

ونظرية النظم كما بسطها وأوضحها الجرجاني تعد فتحا في تاريخ النقد العربي القديم لما تتضمنه من نظرة كلية تالفة الى الأثر الادبي تجعل منه ناقدا رائدا قريبا جدا من النقاد المحدثين في الغرب الذين يرون القيمة الفنية للأثر قائمة « على تضامن عناصر الأثر كلها في التعبير عن الاحساس الذى يريد الكاتب نقله الى القارئ » ، وهى جميعا وسائل يستخدمها الكاتب ليصل الى غرضه ... وهو المعنى الكلى للعمل الفنى ... فمعنى القصيدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر، بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ككل له كيانه المستقل ... » (47) .

ولعلنا نستطيع أن نجعل هذا المعنى المفصل ونوجزه أدق إيجاز اذا استشهدنا بهذه الكلمة الجامعة يعرف فيها الجرجاني البلاغة (أو القيمة الفنية للأثر) : « ... البلاغة فى مناسبة الكلام لغرضه وفى مناسبة بعضه لبعض » (48) .

وليس من المبالغة ولا المجازفة فى القول أن نلاحظ بأنه اهتدى بقوة حدسه وصادق فطنته ومحض اجتهاده الى روح النظرية الهيكلية الحديثة ، وان هناك بذورا صالحة منها فى تأليفه ، وشبها على الاخص بين فهمه للادب وطريقة تناوله للأثر الفنى وبين أسس هذه النظرية ومناهجها .

ومن بين الذين سبقوا الجرجاني الى تأكيد أولوية المعنى ، وان لم يتوسع فى ذلك ولم يبسط القول فيه تفصيلا ، أبو حيان التوحيدي فلقد نثر هنا وهناك فى تأليفه ملاحظات عميقة غزيرة الفائدة ، دقيقة على إيجازها ، منها قوله ، وقد أبرز فيه الترابط الوثيق بين التلازم بين أولوية المعنى وانقياد اللفظ ومؤاناته وهى صلة مباشرة حميمة حتى لكانها سنة من سنن الفكر البشرى مطردة لا مناص منها ، وقل نفس الشيء فى الوجه الآخر من هذه الظاهرة - ظاهرة الخلق - أعنى الترابط بين أولوية اللفظ واستعصاء كل من المعنى واللفظ على الكاتب تبعا لذلك :

« ... والناس بين عاشق للمعاني وتابع لها فالالفاظ تؤاتيه عفوا ، وكلف بالالفاظ والمعاني تعصيه أبدا ... » (49) .

(47) د . رشاد وشدي ، ما هو الادب ، ص 6 .

(48) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإيجاز ص 69 .

(49) التوحيدي ، البصائر ، م . اول ص 366 .

وقوله : « ... واتبع المعنى يتبعك اللفظ ... » (50) .
وهكذا ، اذا خطبت ود المعنى استجاب لك المعنى واللفظ معا ، واذا
جريت وراء اللفظ خسرت الامرين جميعا ، ذلك لان المعنى هو الاصل واللفظ
فرع ، ولا يمكن ان يحل الفرع محل الاصل .

ومنها هذه الفقرة يذكر فيها الاغراض التي ينبغي أن يرمى اليها الكاتب
ويحققها أثناء عمله الفني ، مرتبا اياها حسب أولويتها ، وهو نفس الترتيب
الذي يلحظ في عملية الخلق ، هذا بالنظر طبعا الى الكاتب الحق الذي يضع
الامور مواضعها ولا يعكس الوضع الامثل والمنهج الادعى للروعة الفنية :

« ... وينبغي أن يكون الغرض الاول في صحة المعنى ، والغرض الثاني
في تخير اللفظ ، والغرض الثالث في تسهيل النظم وحلاوة التأليف » (51) .
ونجد نفس المعنى والنسق في هذه الفقرة من نفس الكتاب مع فارق
ذى بال ، فلقد اضاف الى الترتيب التقييم الفني ، ودلنا بذلك على نوعية
الادب الذى يؤثرو بهواه وهو الادب الذى جمع فالف بين العقل والفن :

« ... فخير الكلام على هذا التصفح والتحصيل ما أيدته العقل بالحقيقة ،
وساعده اللفظ بالركة ... يجمع لك بين الصحة والبهجة والتسام ، فأما
صحته : فمن جهة شهادة العقل بالصواب ، وأما بهجته : فمن جهة جوهر
اللفظ واعتدال القسمة ، وأما تمامه : فمن جهة النظم الذى يستعير من
النفس شغفها ، ويستثير من الروح كلفها » (52) .

وقد عرض للمعنى ذاته فى كتاب « البصائر والنخائر » مع زيادة هامة
معرفا البلاغة ، مبينا الطريق اليها ، ومشيرا على الاخص الى جدوى التزام
الغاية (أى الغرض الذى يرمى اليه الكاتب) والاستهداء بها والوفاء لها
وقد جعلها فى المقام الاول لبالح أهميتها ، وهو ينصح الكاتب أن يضع الغاية
نصب عينيه لا يحيد عنها البتة طيلة عمله الفني .

« ... ولكن أقرب طرق الافهام ان تكون الغاية مثالا للعقل ، ثم يكون
المعنى مسوقا اليها ، واللفظ منسوقا عليها » (53) .

(50) التوجيهى ، مثالب الوزيرين ص 258 .

(51) التوجيهى ، مثالب الوزيرين ص 94 .

(52) التوجيهى ، مثالب الوزيرين ص 95 .

(53) التوجيهى ، البصائر ، م . اول ص 364 .

ومن النقاد الذين يشاركون الجرجاني والتوحيدى فى القول بأولوية المعنى وأنه الاصل فى العمل الفنى والغاية معا ابن الاثير ، فهو يرى أن الهدف من العناية باللفظ لا يمكن ولا ينبغي ان يكون الا خدمة المعنى ، وعلى هذا الشرط والاساس فقط يحسن اللفظ ذاته ويوجد ، وتحصل منه الجدوى والفاعلية المطلوبة اذ يدعم المعنى ويقويه ويزينه ويزيده شرفا وقدرًا .

جاء فى المثل السائر : « ... فالعرب انما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التى تحتها ، فالألفاظ اذن خدَم المعانى والمخدوم لا شك أشرف من الخادم » (54) .

فلا خير اذن فى العناية باللفظ الا اذا كانت عناية هادفة مستوحاة مستمدة من المعنى نفسه ، مقترنة بالتفكير فيه ، ملازمة له ، ملتزمة إياه .

وما هنا المقارقة (أو ما يبدو كأنه المقارقة) أن تنحبس الحرية فى الكتابة من قلب الضرورة ... ضرورة الوفاء للمعنى وحرصنا عليه واحترامنا له ، فاننا ، بالفعل ، نستمد القدرة على اخضاع اللفظ وتطويعه ووضعه فى مكانه الانسب ، والتصرف فيه كما نشاء اذا تقيدنا بالمعنى واسترسلنا اليه استرسالا لكن الى حد . ذلك لانها حرية واسعة محدودة يرسم مداها العقل والتذوق ويصلمان على تقديرها وتكييفها حسب الغرض الذى يرمى اليه الكاتب .

انها الحرية الخلاقة المبدعة ... حرية الطلب والجوس والمغامرة بحثا عن الصنوف الكفاء والقرين الموافق ... عملية اشبه ما تكون بمراودة الفحل للأنثى واستهوائه لها اغراء بالوصال .

« ... ولن تجد أيمن طائرا وأحسن أولا وآخرًا ، وأهدى الى الاحسان وأجلب للاستحسان من ان ترسل المعانى على سجيبتها وتدعها تطلب لانفسنا الالفاظ ، فانها اذا تركت وما تريد لم تكتس الا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض الا ما يزينها » (55) .

والقول بأولوية المعنى وترجيحه على اللفظ ليس مقصورا على مستوى الخلق الادبى ، ولا ينحصر فى حدود الكتابة ، وانما يتعداها فيشمل - فى نظر المعنويين - عملية القراءة والتذوق الفنى وكذلك صناعة النقد .

(54) ابن الاثير ، المثل السائر ، ج 1 ص 355 .

(55) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 19 - 20 .

يقول الجاحظ في هذا المعنى : « ومدار الامر على فهم المعانى لا الالفاظ ،
والحقائق لا العبارات » (56) .

وقد عرض التوحيدى لنفس المعنى فى شيء من الدقة والتفصيل
والترتيب :

« ... وتنزيل ذلك على شرح الحال الا يقتصر على معرفة التأليف دون
معرفة حسن التأليف ، ثم لا يقف مع اللفظ وان كان بارعا رشيقا حتى يفلئ
المعنى فليأ ، ويتصفح المفزى تصفحا ، ويقضى من حقه ما يلزم فى حكم
العقل ليبرا من عارض سقم ، ويسلم من ظاهر استحالة ، ويتعمد حقيقته
أولا ، ثم يوشيه ثانيا ، ليتفرق عليه ماء الصدق ، ويبدو منه لآلاء الحقيقة ،
ولن يتم ذلك حتى يتجنب غريب اللفظ ... » (57) .

ج - أهمية التعبير :

ولئن قال الكلاسيكيون بأولوية المعنى باعتباره منطلق اللفظ والمحرك له
والتولى سياسته وتدبيره فليس معنى ذلك أنهم يفضون من شأن اللفظ
ويبخسونه حقه وينكرون فضله ومكانه من البيان بل العكس ، فعلاقة اللفظ
بالمعنى عندهم علاقة تكامل وتآزر لا علاقة تفاضل وامتياز وهذا التكامل
والتآزر هما ضرورة حيوية بالنسبة الى كل من اللفظ والمعنى على السواء .

يقول الجاحظ مؤكدا هذا المعنى :

« ... والاسماء فى معنى الابدان والمعانى فى معنى الارواح . اللفظ
للمعنى بدن ، والمعنى للفظ روح » (58) .

ويقول مبينامدى افتقار المعنى للفظ ، وما للفظ من مزايا متعددة اولها حياة الفكر
ذاته واستمرار كيانه وضمان قوته وجدواه ، فالفكر عند الجاحظ يستمد
حركيته ونشاطه الايجابى من اللفظ أو على الاصح ، من تفاعله مع اللفظ .

(56) الجاحظ ، الحيسوان - ج 5 ص 542 .

(57) التوحيدى ، البصائر ، م . ثالث (2) ص 428 .

(58) الجاحظ ، رسالة فى الجد والهزل ص 262 .

... المعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم ... والحادثة عن فكرهم مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ... وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها ، وأخبارهم عنها ، واستعمالهم وإياها . وهذه الخصال هي التي نقرها من الفهم وتجليها للعقل وتجعل الخفي منها ظاهرا ، والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا ، وهي التي تخلص الملتبس وتحل المتعقد ... وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون اظهار المعنى . وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبين وأنور كان انفع وأنجع » (59) .

فإذا كنا نستطيع أن نحس ونتخيل ونحن في غنى (أو نكاد أن نكون في غنى) عن اللفظ فإننا لا نستطيع أن نفكر بدون كلمات (نستثنى طبعاً التفكير الرياضي ، وما كان من الشواطر من نوع الهندس) حتى ليصح أن نقول : ان الكلام تفكير علني والتفكير كلام صامت .

« ... لان المعاني ليست في جهة ، والالفاظ في جهة بل هي متمازجة متناسبة والصحة عليهما وقف » (60) و « ... لان حقائق المعاني لا تثبت الا بحقائق الالفاظ ، واذا تحرفت المعاني فذلك لتزيف الالفاظ . فالالفاظ والمعاني متلاحمة متواشجة متناسبة » (61) .

واذا كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى - كما رأينا - علاقة تعايش ضروري وارتباط حيوي فلا مسوغ اذن البتة للمفاضلة بينهما ، فأولوية المعنى ليست نعني الافضلية ، انما الاولوية أمر نسبي ... مرحلة عابرة .. « مجرد أسبقية ومزيد من العناية في طور من أطوار الخلق الادبي ، ثم يستوى هذا وذاك ، فلا خادم ولا مخدوم ، بل كل خادم ومخدوم في الآن نفسه .

وعلى هذا لا يسعنا الا أن نرفض فكرة الافضلية التي ذهب اليها ابن الاثير انطلاقاً من القول بخدمة اللفظ للمعنى ، وهو استنتاج خاطيء لا يتفق مع حقيقة علاقة اللفظ بالمعنى ونوع التفاعل المتصل القائم بينهما :

« ... فالعرب انما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها ، فالالفاظ اذن خدّم المعاني ، والمخدوم لا شك اشرف من الخادم » (62) .

(59) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 68 .

(60) التوحيدي ، البصائر ، م . ثلث (1) ص 49 - 50 .

(61) التوحيدي ، البصائر ، م . ثلث (1) ص 92 .

(62) ابن الاثير - المثل السائر - ج 1 ص 355 .

حتى الجرجاني ، وهو أشد الكلاسيكيين انتصارا للمعنى وتركيزا على أهميته والتنويه بشأنه الى حد بعيد (ربما الى حد المبالغة التي هي رد فعل لظاهرة الاسراف في تعشق اللفظ دون المعنى التفشية في عصره حتى الجرجاني يقر بدور اللفظ ، ويبرهن بالشاهد والمثال على فاعليته وجدواه ، على أن هذه الفاعلية والجدوى هي له في اطار النظم (وهو القاعدة الرئيسية في تفكيره البلاغي كله) أى بصفته جزءا من كل لا ينفصل عنه ، ولا معنى له الا في ارتباطه وتفاعله مع كل الاجزاء التي يتألف منها المجموع .

« ... واعلم أنا لا نأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلا فيما يوجب الفضيلة (أى فضيلة البلاغة والفصاحة القرآنية) ، وأن تكون مما يؤكد أمر الاعجاز ، وانما الذي ننكره ونفيل رأى من يذهب اليه أن يجعله معجزا به وحده ، ويجعله الاصل والعمدة فيخرج الى ما ذكرنا من الشناعات » (63) .

ويقول : « ... لا يكون لاحدى العبارتين مزية على الاخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتهما » (64) .

على أن أكثر المعنويين انصافا لمكانة اللفظ وبياننا لدوره هو بلا مراة أبو حيان التوحيدي ، فقد عرض لأهمية التعبير وأبرز الارتباط بين اللفظ والمعنى مرارا في تأكيد والحاح وبكامل الدقة والوضوح .

ومن أقواله في هذا الموضوع هذه الجملة يبين فيها أن جودة المعنى رهينة جودة اللفظ ، أى ان قيمة المعاني لا تبرز ولا تتحقق الا اذا تجسدت هذه المعاني فيما يناسبها من الالفاظ شرط لا مناص منه هو قوام البلاغة الحق بحيث يصح القول ان اللفظ بمثابة المعيار للمعنى لانه هو الذي يبرهن بصفة قاطعة على قيمته .

« ... ومن استشار الرأي الصحيح في هذه الصناعة الشريفة علم أنه الى سلاسة الطبع أحوج منه الى مغالبة الطبع ، وانه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر » (65) .

(63) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ص 401 .

(64) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ص 199 .

(65) التوحيدي ، رسالة في العلوم ص 206 .

التعبير عند الكاتب الفنان كالاداة الجيدة الممتازة تبليغه ما يريد وتستجيب لجميع أغراضه مهما لطفت ودقت ، وهى بذلك تردد جميل صانمها مضاعفا جزاء بلائه الحسن وبراعته فى صنعه وتثقيفه لها . وعلى العكس فالاداة القاصرة تخذل صاحبها وتقعده به مهما أوتى من خبرة وذكاء .

« ... فمن ظن أن المعانى تتلخص له مع سوء اللفظ وقبح التأليف ... فقد دل على نقصه وعجزه » (66) .

فجودة اللفظ عند أبى حيان التوحيدي أحد المقومات الثلاثة الرئيسية التى يتألف منها النثر الفنى الى جانب صحة المعنى وحسن التأليف :

« وينبغى أن يكون الغرض الاول فى صحة المعنى ، والغرض الثانى فى تخير اللفظ ، والغرض الثالث فى تسهيل النظم وحلاوة التأليف » « فخير الكلام ما أيدته العقل بالحقيقة ... يجمع لك بين الصحة والبهجة والتمام ، فأما صحته : فمن شهادة العقل بالصواب ، وأما بهجته فمن جهة جوهـر اللفظ واعتدال القسمة ، وأما تمامه : فمن جهة النظم الذى يستعير من النفس شغفها ، ويستثير من الروح كلفها » (67) .

وليزيدنا أبو حيان اقتناعا بسداد موقفه فى قضية اللفظ والمعنى وأنه الموقف الامثل الذى يحقق وحدة الشكل والمضمون والطريق المؤدى الى الكمال الفنى يذكر لنا مثالين ... نموذجين من النثر أحدهما ايجابى (لانه التزم فيه منذهب التوازن والتساوى بين اللفظ والمعنى) والآخر سلبى لان اللفظ قصر عن المعنى :

« ... فأما أبو اسحاق (الصابى) فانه أحب الناس للطريقة المستقيمة ، وأمضاهم على المحجة الوسطى (ويعنى بذلك طريقة التوازن بين اللفظ والمعنى) ... وأبو اسحاق معانيه فلسفية ، وطباعه عراقية ، وعاداته محدودة ، لا يثب ولا يرسب ، ولا يكل ولا يكهم ، ولا يلتفت وهو متوجه ، ولا يتوجه وهو ملتفت ... وله فنون من الكلام ما سبقه اليها أحد ، وما ماثله فيها انسان » (68) .

(66) التوحيدي ، البصائر ، م . ثالث (1) ص 49 .

(67) التوحيدي ، مثالب الوزراء ص 94 .

(68) التوحيدي ، الامتاع والمؤانسة ج 1 ص 67 .

ويقول التوحيدى على لسان أبى سليمان المنطقى مشترطا البلاغة فى الكلام على البلاغة معلقا على كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر :

« واختبرته فوجدته قد بالغ وأحسن ، وتفرد فى وصف فنون البلاغة فى المنزلة الثالثة بما لم يشركه فيه أحد من طريق اللفظ والمعنى مما يدل على المختار المجتبى والمعيب المجتنب ، ولقد شاكه فيه الخليل بن أحمد فى وضع العروض ، ولكنى وجدته هجين اللفظ ، ركيك البلاغة فى وصف البلاغة ، حتى كان ما يصفه ليس ما يعرفه ، وكان ما يدل به غير ما يدل عليه ... ولولا أن الامر على ما ذكرت لكان ذلك الطريق الذى سلكه والفن الذى ملكه ، والكنز الذى هجم عليه ، والنمط الذى ظفر به قد برز فى أحسن معرض ، وتحلى بالطف كلام ، وماس فى أطول ذيل ، وسفر على أحسن وجه ، وطلع من اقرب نفق ، وحلق فى ابعد أفق » (69) .

والتوحيدى اذ يدعو الى منهج التسوية الكاملة بين اللفظ والمعنى ويحث عليه قائلا : « لا تعشق اللفظ دون المعنى ولا تهو المعنى دون اللفظ » (70) ومنبها محذرا فى قوله : « وكما أن التقصير فى تحجير اللفظ ضار ونقص وانحطاط ، فكذلك التقصير فى تحرير المعنى ضار ونقص وانحطاط » (71) .

فذلك ايماننا منه بأن اللفظة ، وان كانت مجرد واسطة وليست غاية فى ذاتها ، فهى أداة عظيمة الشأن جليلة الفائدة ، فعلى قدر تمكن الكاتب من اللفظة وحذقه لها وتحكمه فيها يكون حظ تفكيره من الدقة والثراء والعسق والشمول فيزداد بذلك وعيا بذاته وتأصلا فى انسانيته .

« ... فكل من تكامل حظه من اللفظة وتوفر نصيبه من النحو كان بالكلام امهر ، وعلى تصريف المعانى أقدر ، وازداد بصيرة فى قيمة الانسان » (72) .

ولعل أفضل كلمة قيلت فى أهمية التعبير ومدى تأثير اللفظ فى المعنى فقرة للجاحظ اعتدى فيها الى روح الفن وكنهه ، فالقيمة الفنية للآثر الادبى - نثرا كان أو شعرا - تتمثل فى اتحاد الشكل بالمضمون ولا قيمة للمعنى - ايا كان قدره - فى حال انفصاله عن اللفظ (أو فى حال اتصاله باللفظ

(69) التوحيدى ، الامتاع والمؤانسة ج 2 ص 145 - 146 .

(70) - - - ج 1 ص 10 .

(71) التوحيدى ، المقاييس ص 170 .

(72) التوحيدى ، رسالة فى العلوم ص 204 .

الدون) . فاذا التحم اللفظ بالمعنى الذى يناسبه فارقا صفتيهما الاولى واكتسبها طابعا جديدا مشتركا ... مزاجا غريبا رائعا لم يكن لهما قبل أن يزدوجا ويتلاقحا حتى لكانهما ولدا ولادة جديدة أو خلقا خلقا ثانيا . فالبلغة هى فى هذا التحول السحري والتسامى من جفاف التجريد الى نضرة الحياة الناطقة بآبين لسان والطف بيان :

« ... أنذكرم حسن الالفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فان المعنى اذا اكتسى لفظا حسنا ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم قولا متعشقا صار فى قلبك أحلى ولصدرك أملا ، والمعانى اذا كسيت الالفاظ الكريمة ، وألبست الاوصاف الرفيعة تحولت فى العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زينت وعلى حسب ما زخرفت ، فقد صارت الالفاظ فى معنى المعارض ، وصارت المعانى فى معنى الجوارى » (73) .

د - الإيجاز :

ومن أبرز آثار التوازن بين اللفظ والمعنى وأفضل حسناته الإيجاز وهو توازن دقيق وحد وسط بين الإفصاح البالغ المسرف فى ثمرته وفضوله وبين الغموض الكز الضنين بأسراره وكنوزه لا يلين ولا يستجيب وان جهد الذهن فى استنطاقه .

« ... وليس الكتاب الى شىء أحوج منه الى افهام معانيه » (74) . ولكن على الكاتب أن « لا يردد وهو يكتفى فى الافهام بشطره ، فما فضل عن المقدار فهو الحطل » (75) وهكذا فان الإلماح فى الافهام اضرار بالافهام وافساد له .

ومن كلمات التوحيدى فى هذا المعنى : « اذا تمت فائدة الكلام ، فما زاد عليه لغو ، واذا استقر فيه المعنى فما ألم به فساد » (76) .

الإيجاز هو هذا الإفصاح المعتدل البليغ الذى حدد مقداره ، وكيف مزاجه حسب المقام والموضوع .

(73) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 176 .

(74) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 89 - 90 .

(75) - - ج 1 ص 91 .

(76) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 22 .

وليس الایجاز هو الاختصار كما یظن بعضهم متأثرین بالنقاد الاوائل وخاصة منهم نقاد الشعر وقد لهجوا بالایجاز (فی معنى الاختصار) وبالفوا فی التنويه به والدعوة الیه .

يقول الجاحظ وهو أول من كشف بوضوح عن هذه القضية وأزال اللبس عنها فخرج بذلك خروجاً صريحاً حاسماً عن المفهوم التقليدي للایجاز فی النثر ... هذا المفهوم المستوحى خاصة من الخطبة القديمة ومن المثل أى من بلاغة اللسان ... أدب الرواية والسماع الذى عاش العرب عليه قرنين من لدن ظهور الإسلام ، وكأني به يدعو من وراء ذلك الى بلاغة جديدة والى نثر جديد ينحو منحى البسط والتفصيل والاشباع للمعنى فى غير اسراف ولا فضول .

« والایجاز ليس يعنى به قلة عدد الحروف واللفظ ، وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسمح بطن طومار (أى صحيفة) فقد أوجز وكذلك الاطالة ، وانما ينبغى له أن تحذف بقدر مالا يكون سبباً لاجلاقه » (77) .

الایجاز اذن أن لا تقول أكثر ولا أقل مما يقتضى الموضوع الذى بيسن يديك والفرض المنتصب فى ذهنك ، معتمداً فى ذلك أساساً تجربتك ومستهدياً فى الآن نفسه بعقلك وذوقك ، لان القلة والكثرة فى عدد اللفظ ليست أموراً يتصرف فيها اعتباراً كيفما اتفق ، أو يبت فيها بالعقل أو المنطق وحده ، وانما قوامها « الطبع » أى التجربة الحية بحيث يصح أن تقول ان هناك ألواناً من الایجاز كلها جيد محمود اتصفت جميعاً بالحياة والدقة والمرونة ، وذلك لحسن ملاءمتها للاغراض والمعانى التى عمد الكاتب للتعبير عنها ... أنماطاً متعددة لا ایجازاً واحداً كأنه الانموذج المقتن الجامد يحتفى فى كل مناسبة وينسج على منواله فى كل مقام ، أو المعادلة ضبطت أرقامها ضبطاً لا تبديل فيه ولا تعقيب .

يقول الجاحظ متحدثاً عن بلاغة النبى : « ولم يطل (النبى) التماساً للطول ولا رغبة فى القدرة على الكثير ، ولكن المعانى اذا كثرت ، والوجوه اذا افتتحت كثر عدد اللفظ وان حذفت فضوله بقاية الحنف » (78) .

(77) الجاحظ ، الحيوان - ج 1 ص 91 .

(78) الجاحظ ، البيان ... ج 3 ص 227 .

وقد عرض الجاحظ بصفة خاصة لظاهرة قلة عدد اللفظ قائم بالعوامل الرئيسية التي تحكم في هذه الظاهرة وهي النوق الفني والنقد الذاتي فضلا عن التجربة ، وهذه القلة تنبئ عن قوة واقتدار وتوق شديد الى الكمال ، على أن هناك وجها آخر للقلة .

« ... والقلة تكون من وجهين : أحدهما من جهة التحصيل والاشفاق من التكلف ... وعلى البعد من الصنعة ، ومن شدة المحاسبة وحصر النفس حتى يصير بالتمرين والتوطين الى عادة تناسب الطبيعة . وتكون من جهة المعجز ونقصان الآلة ، وقلة الخواطر ، وسوء الاهتداء الى جياذ المعاني ، والجهل بمحاسن الالفاظ » (79) .

ولئن عظم الكاتب المعنويون شأن الایجاز البلیغ وأشادوا أبما اشادة بفضائله وحرصوا على التزامه ، وألحوا في الدعوة الى اتباعه فانهم لم يصدروا في ذلك عن محض المصادفة والاتفاق أو بدافع التقليد واجترار تعاليم السلف وتوجيهاتهم ، وإنما عن وعي عميق لطبيعة اللغة وإدراك دقيق لإمكاناتها وحدودها ، وفهم صحيح لملاقة الفن بالحياة ، وباختصار ، عن تجربة شخصية أصيلة لطبيعة هذا الثالوث وما ينتظمه من علاقات : اللغة ، الفن ، الحياة .

فالایجاز ليس فضيلة كمالية ... حلية عمد اليها الكتاب من تلقا، أنفسهم وكانوا أحرارا في حل من اصطناعها أو تركها بل هي - أصلا - ضرورة حتمية فرضتها كل من طبيعة اللغة والفن .

لقد تفلطن بعض الكتاب (وهم نخبة من الافذاذ أوتوا حظا نادرا ممتازا من ثراء التفكير وعمقه ، وخصوبة الاحساس ورهافته ، ودقة الملاحظة ونفاذها) تفلطنوا الى التفاوت الكبير والبون الشاسع بين امكانيات اللغة وطاقاتها وبين ما تزخر به النفس من خواطر وأحاسيس ومعان لا حصر لها ، ولعل هذه الظاهرة - أعني قصور اللغة - هي السبب في استحالة التواصل التام الاكمل بين البشر فاذا هم وحدات مغلقة ينظر بعضها الى بعض من كوى ضيقة لا تفي بالحاجة ولا تشفي الغليل .

يقول الجاحظ : « ... ثم أعلم حفظك الله أن حكم المعاني خلاف حكم الالفاظ ، لان المعاني مبسطة الى غير غاية ، وممتدة الى غير نهاية ، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ، ومحصلة محدودة » (80) .

(79) الجاحظ ، البيان ج 3 ص 227 .

(80) الجاحظ ، البيان ج 1 ص 68 .

وقد اتخذت هذه التجربة - تجربة قصور اللغة - شكل المأساة الوجودية الاليمية يتميز فيها الكاتب بين الاحساس المرير بالعجز والشوق الملحاح الى الكمال وهو مع ذلك لا يبنى بجهد نحو هذا الافق الممتنع أبدا ، معللا نفسه بالدفو منه في كل خطوة في ضرب من التمويه تتمثل فيه عظمة الانسان وبطولته واصراره العنيد على طلب المستحيل على الرغم من فشله وضعفه .

« ... وخواص الخواص معدومة الاسماء ونحن نحس بمعان جمة وفوائد كثيرة ، لا نستطيع صرفها عن أنفسنا ، وقد التبست بها ، وقرت في أفنانها ، ومع ذلك اذا حاولنا أسماءها عجزنا ، بل قد نعتاض من الاسماء الفائتة اشارات بصفات وتشبيهات تقوم لنا من بعد مقام الاسماء الفائتة ، ولكن لها فينا أعمال رديئة ، وابهامات عندنا فاسدة » (81) .

ويقول التوحيدي مؤكدا صعوبة عملية التعبير الفني وما فيها من بالغ المشقة ، مبرزاً الخصائص الذاتية (اعنى الموجودة في ذات اللغة وجوهر طبيعتها) والعوائق الناشئة من تباين خصائص الكلام الجوهرية وتضاربها وتضادها مما يجعل هذه العملية أمرا متعذرا بل ممتعا تحقيقه على الوجه الاكمل في الكثير من الأحيان .

« ... فان الكلام (والمقصود هنا هو الكلام البليغ) صلف تيساه لا يستجيب لكل انسان ، ولا يصحب كل لسان ، وخطره كثير ، ومتعاطيه مفرور ، وله أرن كآرن المهر ، وابعاء كابعاء الحرون ، وزهو كزهو الملك ، وخفق كخفق البرق ، وهو يتسهل مرة ويتعسر مرارا ، ويذل طورا ويعز أطوارا ، ومادته من العقل والعقل سريع الخوؤل ، خفي الخداع ، وطريقه على الوهم ، والوهم شديد السيلان ، ومجراه على اللسان ، واللسان كثير الطفيان ، وهو مركب من اللفظ اللغوي والصوغ الطباعي ، والتأليف الصناعي ، والاستعمال الاصطلاحي ، ومستملاه من الجحي ، ودريه بالتمييز ، ونسجه بالركة ، والجحي في غاية النشاط ... » (82) .

أما العامل الثاني الذي دعا الى الايجاز فهو طبيعة الفن ذاته . فالفن ، كما هو معلوم ، ليس إعادة للواقع . . نسخة منه مطابقة له ، ولا يمكن أن يكون

(81) التوحيدي ، المقابسات ص 150 .

(82) التوحيدي ، الامتاع ... ج 1 ص 9 - 10 .

كذلك ، لانه لو كان كذلك لزهدنا فيه ونفرنا منه واجتويناه ، فالواقع الاصلى
يقينا خير غنى عن هذه الصورة المسخ الفاقدة المعنى الحالية من الحياة .

انما الفن يفنينا فى صميمه ، صورة موجزة مركزة من الواقع ، جمعت فالتت
بين أهم خصائص هذا الواقع وأدلهما عليه ، تلك التى « تلخصه » أحسن
تلخيص ، وتجمله أبلغ اجمال بحيث يقوم الجزء مقام الكل خير قيام ، ويفنينا
القليل عن الجميع ، وما ذاك الا لانها صورة حية اصططفت بروح الكاتب ،
وحملت أثرا من نفسه ، وقبسا من فكره فاذا هى كائن له معنى ودلالة وتعبير .
الفن اختيار وتركيز أو لا يكون .

شىء من هذا المعنى نجده فى كلمة لقدامة بن جعفر ، ولئن قصد فيها
الى الشعر فهمى تنطبق على النشر الفنى أيضا .

« ... ولما كان أكثر وصف الشعراء انما يقع على الاشياء المركبة من
ضروب المعانى كان أحسنهم من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف
مركب منها ثم باظهرها فيه **واولاهما** حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس
بنعته » (83) .

الادب الحق لا يمكن أن يكون اذن الا تلميحا ... اشارة موحية أو ايماء
بليغا ، ولعلنا نجد شيئا من هذا المعنى فى هذه الفقرة من المثل السائر .

يقول ابن الاثير : « ... والنظر فيه (أى الایجاز) انما هو الى المعانى لا
الى الالفاظ . ولست أعنى بذلك أن تهمل الالفاظ بحيث تعرى عن أوصافها
الحسنة ، بل أعنى أن مدار النظر فى هذا النوع انما يختص بالمعانى . فرب
لفظ قليل يدل على معنى كثير ، ورب لفظ كثير يدل على معنى قليل ، ومثال هذا
كالجواهر الواحدة بالنسبة الى الدراهم الكثيرة ، فمن ينظر الى طول الالفاظ
يؤثر الدراهم لكثرتها ، ومن ينظر الى شرف المعانى يؤثر الجوهرة الواحدة
لنفاستها » (84) .

وأبلغ من هذا القول وأشد قربا من جوهر الفن وأقوى دلالة عليه ما يلى :

(83) لقدامة بن جعفر ، كتاب نقد الشعر ص 118 .

(84) ابن الاثير ، المثل السائر ج 2 - ص 71 - 72 .

« اما الایجاز بالحذف فانه عجيب الاثر شبيه بالسحر وذاك أنك ترى فيه ترك الذكر افصح من الذكر ، والصمت عن الافادة أزيد للافادة ، وتجدر أنطق ما تكون اذا لم تنطق وأتم ما تكون مبینا اذا لم تبين ... » (85) .

قصارى القول فى هذا المعنى أن الكتاب الكلاسيكيين قد سلكوا مسلك الایجاز فى كتابتهم عن وعى صادق عميق لفضائله ودواعيه ، وامتازوا خاصة بمفهوم جديد لحقيقة الایجاز يتسم بالرونة والشمول بحيث أصبح السمة المميزة المشتركة بين جميع درجات الكلام البليغ (86) ، مهما اختلف مداه ومقدار طوله ، وذلك لان الایجاز عندهم قرين الدقة والتركيز والافادة ، وهو لذلك أوفق أسلوب للتعبير عن الادب كما فهموه وجهدوا فى تحقيقه ... أدب قوامه ثراء فى الفكرة واقتصاد فى التعبير وذلك معناه : ابلغ التأثير بأقل ما يمكن من الوسائل .

هـ - « السهولة »

ـ أو لغة وسط لا غرابة ولا ابتذال ، لا تفريط فى الصنعة ولا افراط :

مظهر آخر من مظاهر التوازن فى الكتابة (وهو تجسيم لهذا المبدأ الاساسى عند الكلاسيكيين) « السهولة » أو التوسط بين الغرابة والابتذال وعدم التفريط فى الصنعة والافراط .

وللسهولة معنيان بينهما علاقة وثيقة أحدهما يقضى الى الآخر بحيث يعتبران متكاملين ، أولهما متداول وهو اليسر والوضوح ، والثانى : الحلو من التكلف .

واليسر يتمثل فى نوعية المفردات التى يستعملها الكاتب وحظها من البيان والوضوح . ولما كانت غاية الكاتب « المعنوى » هى كمال الافهام فهو حريص على استخدام المستعمل المتداول من الالفاظ اذ أنه يروم أن يخاطب جمهورا واسعا من القراء ، ويتوق الى أن يفهمه الخاص والعام ، ولانه أيضا متأصل فى مجتمعه منفتح غاية الانفتاح على الواقع والحياة وعلى الكون بأسره .

(85) ابن الاثير ، المثل السائر ج 2 - ص 81 .

(86) جاء فى كتاب الصنائعيتين : « ووجدنا الناس اذا خطبوا فى الصلح بين المشائخ اطلالوا ، واذا آتشدوا الشعر بين السلاطين فى مديح الملوك اطنبوا ، والاطالة والاطناب فى هذه المواضع إيجاز » ص 192 ، وهذه الجملة منقولة (مع تصرف قليل) عن الجاحظ ، انظر الحيوان ج 1 ص 92 - 93 .

فهو بحاجة اذن الى اللغة الكفيلة بالتعبير عن مختلف ما يعرض له من عديد الاحاسيس والاخليلة والافكار تعبيراً قوياً في دقته وايجائه ، يحمل في تضاعيفه نبض الحياة التي يعبر عنها وما فيها من حركة وجيشان وخصب وثرء ودلالات وأسرار ... لغة طيبة مرنة صقلها الاستعمال وأثرها دون أن يبلها ويفل حدها ويفقدما نظرتها وحسنها ، ثم انها قريبة من جمهور المتأدبين مالوفة عندهم من حيث طبيعة الفاظها الا أنها غريبة ممتازة بتركيبها وبنائها .

الى هذا المعنى ذهب ابن الاثير حين ذكر أركان الكتابة معددا اياها . قال : « ... الركن الرابع : أن تكون ألفاظ الكتاب غير مخلوقة بكثرة الاستعمال ، ولا أريد بذلك أن تكون ألفاظاً غريبة ، فان ذلك عيب فاحش ، بل أريد أن تكون الالفاظ المستعملة مسبوبة سبكاً غريباً ، يظن السامع أنها غير ما في أيدي الناس ، وهي مما في أيدي الناس ... » (87) .

تلك هي الفصاحة الحق عند ابن الاثير وقد عرض لعناها بالشرح والتدقيق والتصحيح والتحقيق ، مشهراً بانحراف بعض الادعياء من الادباء .

« ... وقد رأيت جماعة من مدعي هذه الصناعة يعتقدون أن الكلام الفصيح هو الذي يمز فهمه ، ويبعد متناوله ، واذا رأوا كلاماً وحشياً غامضاً الالفاظ يعجبون به ويصفونه بالفصاحة وهو بالضد من ذلك ، لان الفصاحة هي الظهور والبيان لا الغموض والخفاء » (88) والفصيح هو المستعمل الحسن .

ولنا أن نتساءل كيف نميز الفصيح من غير الفصيح وما هي الحجة في ذلك والمقياس ؟ فيجيبنا ابن الاثير بأن معيار الفصاحة هو الذوق السليم لا تقليد السلف واعتماد أقوال البيانين فهو يحيلنا على الاحساس المباشر والتجربة الذاتية الممهدة لها طبعاً بثقافة أدبية متينة .

وينبغي القول في تأكيد - اعترافاً لابن الاثير بالفضل والتفوق في صناعة النقد - بأنه ، إيماناً منه بسنة التطور ، من القائلين في حزم وصراحة ووضوح بتطور الذوق - ومن ثم اللغة - تبعاً لتطور الحياة الاجتماعية .

قال في تصنيف الالفاظ الفصيحة : « الالفاظ تنقسم في الاستعمال الى جزلة ورقيقة ، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه . ولست أعنى بالجزل

(87) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 72 - 73 .

(88) - - - ج 1 ص 168 .

من الالفاظ أن يكون وحشيا متوعرا عليه عنجحية البداوة ، بل أعنى بالجزل أن يكون متينا على عنوبته في الفم ، ولنا ذاته في السمع . وكذلك لست أعنى بالرقيق أن يكون ركيكا سفسفا ، وانما هو اللطيف الرقيق الحاشية الناعم الملمس . وأما البداوة والعنجحية في الالفاظ فتلك أمة قد خلعت ، ومع أنها قد خلعت وكانت في زمن العاربة ، فانها قد عيبت على مستعملها في ذلك الوقت ، فكيف الآن وقد غلب على الناس رقة الحضر ؟ (89) .

وجاءت هذه المعاني نفسها في قوله : « ... ان الالفاظ داخله في حيز الاصوات لانها مركبة من مخارج الحروف ، فما استلذه السمع منها فهو الحسن ، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح . واذا ثبت ذلك فلا حاجة الى ما ذكر من تلك الخصائص والهيئات التي أوردتها علماء البيان في كتبهم ، لانه اذا كان اللفظ لذبا في السمع كان حسنا ، واذا كان حسنا دخلت تلك الخصائص والهيئات في ضمن حسنه » (90) « ونحن في استعمال ما نستعمله من الالفاظ واقفون مع الحسن لا مع الجواز . وهذا كلام يرجع الى حاكم الذوق السليم » (91) .

وقال ايضا في نفس الموضوع رافضا بقوة وصرامة كل تبعية للعرب الاوائل في امر الذوق ، معبرا عن اعتقاده بأن لكل جيل وعصر ذاتيته الخاصة وهي المرجع والحكم في مسألة الذوق :

« ... ومع هذا فان القول بـ « أن العرب كانت تستعمل من الالفاظ كذا وكذا دليل على أنه حسن » قول فاسد لا يصدر الا عن جاهل ، فان استحسان الالفاظ واستقباحها لا يؤخذ بالتقليد من العرب لانه ليس للتقليد فيه مجال ، انما هو شيء له خصائص وهيئات وعلامات اذا وجدت علم حسنه من قبحه ، وقد تقدم الكلام على ذلك ... وأما الذي نقله العرب فيه من الالفاظ فانما هو الاستشهاد بأشعارها ... والاخذ بأقوالها في الاوضاع النحوية ... وما عليه فلا ... » (92) .

وبيلغ من انفتاح ابن الاثير للحياة المعاصرة ومسايرته للتطور وجراته وصدقه في التزام هذا الموقف أن يطبق قانون النسبية حتى على لغة القرآن

(89) ابن الاثير ، الفل السائر ج 1 ص 168 .

(90) - - - ج 1 ص 149 .

(91) - - - ج 1 ص 287 .

(92) - - - ج 1 ص 151 .

الكريم ، حثا على الحرية والاجتهاد ، فيعيب على الكاتب استعمال غريب القرآن على حسنه وفصاحته بالنسبة الى اطاره وزمنه ، فالذوق شيء والاستعمال شيء آخر أعني ان الذوق اوسع مجالا من الاستعمال ، فالكاتب الحق من لا يحمله اعجابه بالقديم وكلفه به الى تقليده ومحاكاته .

« ... فالألفاظ اذن تنقسم ثلاثة اقسام : قسمان حسنان ، وقسم قبيح ، فالقسمان الحسنان أحدهما ما تداول استعماله الاول والآخر من الزمن القديم الى زماننا هذا ، ولا يطلق عليه أنه وحشي . والآخر ما تداول استعماله الاول دون الآخر ، ويختلف في استعماله بالنسبة الى الزمن وأهله ، وهذا هو النقي لا يعاب استعماله عند العرب ، لانه لم يكن عندهم وحشيا ، وهو عندنا وحشي ، وقد تضمن القرآن الكريم منه كلمات معدودة ، وهي التي يطلق عليها غريب القرآن ، وكذلك تضمن الحديث النبوي منه شيئا ، وهو الذي يطلق عليه غريب الحديث » (93) .

ونفس الموقف ، أعني المعاصرة البصيرة الواعية والمسايرة الذكية للتطور ، دعاه الى أن يحسب حسابا لذوق العامة ويأخذ هذا الذوق بعين الاعتبار بالنسبة الى لغة الكتابة . فعلى الكاتب ، في نظره ، أن يرفض الكلمة الفصيحة اذا كانت مستهجنة بشعة عند العوام وهو يستند في تحليله الى منطلقات لغوية اجتماعية صحيحة مما يدل على سعة اطلاع على شؤون اللغة ودقة ملاحظة واستقصاء في البحث .

« .. ومن أوصاف الكلمة أن لا تكون مبتذلة بين العامة ... فان لفظة الصرم في وضع اللفظة هو القطع يقال : صرمة اذا قطعه ، فغيرتها العامة وجعلتها دالة على المحل المخصوص من الحيوان دون غيره ، فابدلوا السين صادًا ومن اجل ذلك استكره استعمال هذه اللفظة ، وما جرى مجراها ، لكن المكروه منها ما يستعمل على صيغة الاسمية ... وأما اذا استعملت على صيغة الفعل كقولنا : صرمة صرمته وتصرمة فانها لا تكون كريمة لان استعمال العامة لا يدخل في ذلك . وهذا الضرب المشار اليه لا يعاب البدوي على استعماله كما يعاب المتحضر ، لان البدوي لم تتغير الالفاظ في زمنه ولا تصرفت العامة فيها كما تصرفت في زمن المتحضرة من الشعراء ، فمن أجل ذلك عيب استعمال لفظة الصرم وما جرى مجراها على الشاعر المتحضر ، ولم يعيب على الشاعر المتبدى ... » (94) .

(93) نفس المصدر ج 1 ص 156 .

(94) - - - ج 1 ص 180 .

ومن أسبق الأدباء الى اعتبار الواقع ... واقع اللغة الحى ، وأشدهم اهتماما بالاستعمال المعاصر الجاحظ ، فهو لم يستنكف عند سرد بعض الاخبار والقصص من إيراد بعض الكلمات العامية وقد اورد احيانا عبارات وجلا باكملها ، مراعيًا فى ذلك بلاغتها الخاصة التى لا يمكن ان يحل محلها الفصيح . ولئن سلك أبو عثمان هذا المسلك فذلك عشقا للواقع ولفرط تجاوبه مع الحياة وقربه من الشعب ودقة حسه اللغوى .

قال فى خاتمة خبر رواه عن استاذة النظام ، وكان يسير معه ليلا فى بعض طرقات الابلّة اذ تصدى لبراهيم النظام كلب وألح عليه ... « فكان آخر كلامه ان قال : « ان كنت سبع (كذا) فاذهب مع السباع ، وعليك بالبرارى والغياض ، وان كنت بهيمة فاسكت عنا سكوت البهائم » **ولا تنكر قولى وحكايتى عنه بقول ملعون** ، من قولى « ان كنت سبع » ولم أقل : ان كنت سبعا » (95) .

فما لا شك فيه ان كلمة « سبع » على الوجه الذى نطق به النظام دون التزام للاعراب هى ابلغ منها منطوقة نطقا فصيحًا بالنظر الى المقام أى الحال ... حال الانفعال التى كان عليها النظام لانها أدل على الاحساس الحى المباشر وأوثق صلة به وهى أدل أيضا على معنى البأس والهول المقترنين بالنطق العامى للكلمة .

وهذا الشاهد (ومثله كثير) يدل دلالة قاطعة على ان لغة العوام قد بلغت فى عصر الجاحظ من التطور والنضج والقدرة على التعبير ما اكسبها خصوصية تختلف عن خصوصية اللغة الفصحى ، وعلى ذلك فما كان يمكن أن تقوم الفصحى بوظيفة العامية وتغنى عنها .

يقول الجاحظ تعليقًا على هذا الخبر ميرزا استعمال اللحن المشار اليه ، معللا ذلك بالرجوع الى طبيعة اللغة أى اعتياد الناس لصور معينة وهياكل خاصة من التعبير بحيث قد التحمت بانفسهم ، وأصبحت جزءًا من شخصية كل منهم أى ذوقه وتفكيره ، والجاحظ يعتمد فى تحليله اللغوى ظاهرة ارتباط اللفظ بالمعنى فى اللغة او وحدة الشكل والمضمون ، فان أدنى تغير فى اللفظ وبخاصة فى التركيب ينشأ عنه تغير فى المعنى ، والعكس .

(95) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 281 - 282 .

« ... وأنا أقول : ان الاعراب يفسد نوادر المولدين ، كما ان اللحن يفسد كلام الاعراب ، لان سامع ذلك الكلام انما اعجبته تلك الصورة وذلك المخرج ، وتلك اللغة وتلك العادة ، فاذا دخلت على هذا الامر - الذى انما اضحك بسخفه وبمضى كلام العجمية التى فيه - حروف الاعراب والتحقيق والتثقيب وحولته الى صورة الفاظ الاعراب الفصحاء ، وأهل المروءة والنجابة انقلب المعنى مع انقلاب نظمه ، وتبدلت صورته » (96) .

فينبغى اذن أن تكون لغة الكاتب قريبة ميسورة لكن من غير ان تكون مبذولة مبتذلة اذ « نحن في استعمال ما نستعمله من الالفاظ واقفون مع الحسن لا مع الجواز » (97) . ولان الفن - كما قد قلنا - ليس نقلا حرفيا للواقع وانما هو اختيار وتركيز وسمو بالواقع تحويرا له وخلقا ثانيا .

هذا هو جانب الامتياز والامتناع فى النشر الفنى ، وهو يشمل - عدا اختيار الكلمة « الافصح » الانسب الادل وغرابة النظم - ثراء المضمون وعمقه وما يستتبعه هذا العمق والثراء من دقة وتفصيل فى الاداء ومن استقصاء وتحليل ، وهذا هو بالذات معنى قولهم « البلاغة ما فهمته العامة ورضيتة الخاصة » (98) .

ولقد أجمع المعنويون على اعتبار « السهل الممتنع » ذروة الفن والمثل الاعلى الذى لا يزال الكاتب الاصيل يتوق ويجهد لبلوغه ويرى الفوز به غاية أمانيه وعنوان عبقريته وخلوده لانه يكون حينئذ قد أدرك الكمال أو هو قاربه وأشرف عليه ، ودانت له الصناعة برمتها ، وأمكنته من جميع أسرارها ومفاتيحها .

يقول التوحيدى : « وفى الجملة أحسن الكلام ما رق لفظه ، ولطف معناه ، وتلألا رونقه ... يطعم مشهوده بالسمع ويمتنع مقصوده على الطبع ، حتى اذا رامه مريخ خلق ، واذا خلق أسف ، أعنى : يبعد على المحاول بعنف ، ويقرب من المتناول بلطف » (99) .

(96) الجاسط ، الجيوان ج 1 ص 282 .

(97) ابن الاثير ، المثل السائر ، ج 1 ص 287 .

(98) التوحيدى ، البصائر ، م . ثالث (1) ص 241 .

(99) التوحيدى ، الامتاع ، ج 2 ص 145 .

قال ابن الاثير : « ... وهناك معترك الفصاحة التي تظهر فيه الخواطر براعتها والاقلام شجاعتهما كما قال البحرى :

باللفظ يقرب فهمه فى بعده عنا ويبعد نيله فى قربه

وهذا الموضع بعيد المنال كثير الاشكال ، يحتاج الى لطف ذوق وشهامة خاطر ، واذا سموت أيها الكاتب الى هذه الدرجة ... علمت حينئذ أنه كالروح الساكنة فى بدنك التي قال الله فيها : « قل الروح من أمر ربي » وليس كل خاطر براق الى هذه الدرجة ... » (100) .

ولئن كان لهذا اللون من الادب مثل هذه المنزلة الشامخة فذلك يرجع الى اعتبارين هما فى حقيقة الامر عامل واحد لا يتجزأ ، أولهما : أن « السهل الممتنع » مزيج رائع فريد فى هندسته وتركيبه اذ يؤلف بين شيئين هما كالضدين لا يجتمعان : البساطة والعمق ، والسهولة والثراء ، وثانيهما : أنه أوسع ألوان الادب مدى وأكثرها شمولا لشتى أصناف القراء ، أيا كانت منازلهم الاجتماعية ومستوياتهم الثقافية وهو - من ثم - أقوى هذه الألوان نفذا وتأثيرا فى النفس البشرية فكان بحق أدبا وسطا ... جسرا بين طبقات المجتمع الواحد ... همزة وصل بين مختلف الشعوب ... عنصر توحيد وتأليف لا أداة تقسيم وتفريق . واستعلاء وانفلاق .

جاء فى البيان والتبيين : « والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معانى العامة ، وانما مدار الشرف على الصواب واحراز المنفعة ، مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامى والخاصى . فان أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك ، وبلاغة قلمك ، ولطف مداخلك ، واقتدارك على نفسك على أن تفهم العامة معانى الخاصة وتكسوها الالفاظ الواسطة التي لا تلتطف على الدهماء ولا تجفو عن الاكفاء ، فانت البليغ التام » (101) .

ولن يترقى الكاتب الى مثل هذه المرتبة الا بأن يتجنب عيبين فادحين من شأنهما أن ينالا من سلامة فنه ويلحقا به أشد الضرر ، وهما الابتذال والتكلف ، لان سر بلاغة « السهل الممتنع » كما قد لمحنا سابقا - يتمثل فى توازنه الدقيق واعتداله التام وتوسطه بين الطبع الاملس العارى فى بساطته

(100) ابن الاثير ، المثل السائر ، ج 1 - ص 73 .

(101) الجاحظ ، البيان ، ج 1 ص 106 - 107 .

وبراءته ، فى خشونته وغلظته ، وتمثره وتضاربه ، وبين التصنع المقيت فى تحذلقه وتبلده ، فى تخنثه وميوعته ، فى زيفه وغروره .

الابتذال :

الابتذال ليس صفة مقصورة على اللفظ (أو المعنى صورة كان أو فكرة) الذى كثر استعماله حتى بلى وزالت عنه قوته وانطقاً رونقه وفقد فاعليته ، وليس أيضاً صفة مخصوصة فقط باللفظ الهجين السوقي يورده الكاتب دون ضرورة أو فائدة تدعو الى استعماله ، وانما يشمل الابتذال طريقة التعبير عن المشاعر والافكار ، وما يشترط فى التعبير الفنى عنها من لياقة واحتشام وتهذيب لا ينافى الجرأة والواقعية فى شىء بل هو يسايرها وينسجم معها ويزيدها دعماً وقوة ونفاذاً وتأثيراً .

ولعل أبلغ مثال نستشهد به فى هذا المقام « رسالة التربيع والتدوير » التى تعد نموذجاً راقياً ممتازاً من « الهجاء » البرىء من الشتم والطعن فى الاعراض والتشنيع بالكرامة الانسانية وهى صفات حفل بها شعر الهجاء فى الادب العربى وبخاصة النقائض .

وهنا الفرق بين المتحضر وغير المتحضر والبون الشاسع بين المثقف الاصيل والمثقف اسماً وتجوذاً . فما لا شك فيه أن الذوق فى الكتابة لا يفصل تماماً عن الخلق بل ان الذوق عند المثقف الحق هو الى حد ما حاسة خلقية تنفر عفواً من المعانى السمجة البشعة بوازع من الخلق والحس الجمالى معاً ، فللكتابة حرمة وامتياز ، وترفع وإباء . وتذم وحياء ، وتصون عن السخافة والرذالة .

على هذا الوجه ينبغى أن نفهم تعليقيين وردا اثر خبرين ذكرهما الجاحظ فى البيان . أولهما من الجاحظ نفسه : « ... وتدل كلمة خالد (ابن صفوان) هذه على انه يحسن ان يسب سب الاشراف » (102) والثانى هو جزء من الخبر : « ... هذا وأبيك الشتم لا ما تأتى به السفلة ! » (103) .

ذلك هو الفرق ما بين السخرية والثلب ، وبين النقد والسب ... بين السخرية الراقية الذكية الواعية والهجاء الرخيص المفحش البذىء .

(102) الجاحظ ، البيان ،،، ج 1 ص 52 .

(103) الجاحظ ، البيان ،،، ج 1 ص 250 .

فالملاحظ بالرغم من اعجابه البالغ بالتراث العربى (أعنى الشعر القديم والبلغة القديمة) واقتباسه منه فهو ينحو منحى آخر جديدا . أنه حريص على انشاء أدب متحضر أصيل يستوحى قيمه ومقاييسه من الحضارة الجديدة الناشئة ... أدب جذوره عربية الا أنه متفتح متطور متحرك فى اتجاه التاريخ، قد طعم بفروع أجنبية وأفاد - اقتباسا وتمثلا - من مكاسب الثقافات القديمة.

التكلف :

التكلف نوعان : أحدهما ناشئ عن ضعف فى الطبع أو عن نقص عارض، وثانيهما عن اقتدار وفرط اعتداد بالنفس يبلغ حد الصلف والغرور فيخل بالتوازن الضرورى بين الطبع والصناعة ، وذلك نتيجة لمرقلة أو تعطل ما يتطلبه هذا التوازن من رقابة مشددة على الكتابة وتسييل للملكة النقد الذاتى دون رحمة ولا هوادة على ما تجود به القريحة .

أما الاديب المتكلف عن عجز أو عن ضعف عارض عابر فهو يؤتى من كزاة القريحة واحتباس غيبتها وعدم استيضاح المعانى واستعصائها . وأصل التكلف ومبعثه هو تعنت الاديب واصرارته على التحرير وطبعه لا يسعفه ولا يؤاياه والمادة مفقودة لديه . وفى مثل هذه الحال تختل العلاقة بين اللفظ والمعنى وينعكس الوضع الطبيعى للكتابة فإذا اللفظ أول والمعنى هو المحل الثانى . وإذا الاديب يخطب ود المعنى متوسلا اليه باللفظ جهده ، وهو يظن أن سيستجيب له ويمثل لرغبته امتثالا . وتجده ، والحالة تلك ، وقد فقد الحافز والدليل والنور الملهم بفقدان التجربة ، يستل الالفاظ ويقتصبها اغتصابا ويضم بعضها الى بعض تلفيقا ، وكأنه دسخطها وبكرهها على اللقاء والتجاوز .

ونتيجة ذلك أن تكون الكتابة فاترة لا روح فيها ... مجرد كلام عادى لا يفنى من جوع اذ قد صنع عبثا دونما داع له أكيد ولا اقتضاء ، فلا سلاسة ولا انطلاق ولا حركة ولا إيقاع ، وانما هى الفاظ وعبارات يتبرأ بعضها من بعض وكأنها تتحامل فى سيرها مترددة متمثرة فشلا وضعفا .

قال أبو هلال العسكري : « ... إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك ، وتنوق له كرائم الالفاظ ... واعمله ما دمت فى شباب نشاطك . فإذا غشيك الفتور وتخونك الملل فامسك ، فإن الكثير مع الملل قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس ، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد

شيء ، فتجد حاجتك من الرى ، وتنال أربك من المنفعة . فاذا أكثرت عليها
نضب ماؤها ، وقل عنك غناؤها ... » (104) .

وقال فى خصوص التكلف : « ... ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق
فيجىء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجىء كزا فجاء
متجمعا جلقا » (105) .

وليس كذلك الشأن بالنظر الى الكاتب الذى ينشئ بوحى من معانيه
وبدافع من تجربته الصادقة الحية فالالفاظ تنقاد له فى أغلب الاحيان انقيادا ،
وتلتئم وتنتظم عفوا فى صورة وحدات أو كتل متلاحقة متألّفة يدعو بعضها
بعضا ويقتضيه ، وفيها ومنها القوة الجاذبة الباعثة على الموافقة والانسجام .

ومن خصائص هذه الحال أن تسبق التراكيب فى الذهن المفردات ، فكأن
التراكيب قوالب لها ، وهذا معنى قول بعضهم يصف بلاغة أحد الكتاب
« معانيه قوالب لالفاظه » (106) فالمعنى المحى الحصب ليس فكرة مجردة وانما
هو كتلة من فكر واحساس وخيال تحمل كالنواة فى باطنها شكلها الآتى
مشروعا متطلعا مترصدا للبروز . فالمعنى اذن هو مضمون ثم هو فى الآن
نفسه شكل (أو صورة) بالقوة ويأتى اللفظ منجذبا اليه فيملأ الاطار ويجسم
الصورة (أى التركيب) فى آن معا .

جاء فى كتاب الصناعتين : « والكلام اذا خرج فى غير تكلف وكد وشدة
تفكر وتعمل كان سلسا سهلا ، وكان له ماء ورواء ورقراق ، وعليه فرند لا
يكون على غيره مما عسر بروزه واستكره خروجه » (107) .

أما التكلف عن اقتدار فهو شأن الكاتب القوى الطبع أمكنته التجربة
من عطائها الا أنه اجتمع عليه أثناء عملية الخلق أمران هما آفة الكتابة : ميل
شديد الى الزخرف والالاحاق فى تعمق المعانى وضرب من السكر بالقوة والبراعة

(104) أبو حلال العسكري ، كتاب الصناعتين ص 133 .

(105) - - - - - ص 139 .

(106) ابن رشيق القيرواني ، كتاب المصنعة ج 1 - ص 107 .

(107) أبو حلال العسكري ، كتاب الصناعتين ص 171 . ويقول الجاحظ فى هذا المعنى :
« ... والذي تجود به الطبيعة وتعطيه النفس سهوا رهوا ، مع قلة لفظه وعدد هجائه ،
أحمد أمرا واحسن موقعا من القلوب ، وانفع للمستمعين من كثير خرج بالكس
والملاج ... » البيان ج 3 ص 228 .

أدخلا الضيم على حاسة النقد فيه ، ومن شأن هذا الكاتب ألا تروقه البساطة في الفن ولا يقنع بالجمال الطبيعي عليه لمسة خفيفة لا تكاد ترى من الحسن المصنوع فيأبى إلا أن يعن في زخرفة اللفظ وتوشيته بأنواع البديع وفي اعتصار المعاني واستدراها وتفريعها والتزويد فيها يؤاخي بينها ويقابل ويزاوج ويطابق ، فيأتى بالسجع والجناس حيث لا ينساق ولا ينسجم السجع والجناس ، ويمد في المعنى ويمط ، ويدقق ويشقق حيث يكون الاقتصاد أحسن وأشقى ، رائده الفن الصرف وأحراز الجمال لذاته وقد انحرف عن جادة الطبع وتجافى عن خط التجربة ونسقها وأخطأ الطريق والغاية وفاته أنه بالالاحاح في التحسين يشوه الحسن حتما ويمحوه وأنه إنما يكتب ليقرأ وليفهم فيفقه .

قال عبد القاهر الجرجاني : « ... وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاما حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع الى ما له اسم في البديع الى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ، ويقول ليبين ، ويخيل اليه أنه اذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء ، وأن يوقع السامع من طلبه في خيط عشواء ، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده كمن تقبل العروس باصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها » (108) .

يقول الجاحظ في هذا المعنى مرغبا في السهولة والاعتدال ومحذرا من مضية التكلف والاستكسراه : « ... فالقصد من ذلك أن تجتنب السوقى والوحشى ولا تجعل همك في تهذيب الالفاظ ، وشغلك في التخلص الى غرائب المعاني ، وفي الاقتصاد بلاغ ، وليكن كلامك بين المقصر والغالى » (109)

وليزيدنا اقناعا بهذه النصيحة يشفعها بمثال حي مباشر فيعطينا لمحة عن طريقته في الكتابة وصورة من معاملته للفظ والمعنى وهو في أوج عمله وغاية نشاطه معاناة للخلق وصراعا مع الكلمة ، وكأنه أدخلنا لحظة الى مختبره الفنى واطلعنا على بعض من سر صناعته وكيفية احتمائه من عيب التكلف .

(108) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 13 - جاء في « البصائر والذخائر » : « قال فيلسوف للاسكندر : أيها الملك اني مررت بصور فقلت : انك أكثر حل هذه الجارية فقال : نعم ، لم يكتى أن أجعلها حسنة فجعلتها غنية » المجلد الثاني (2) ص 852 . وهذا القول في نظرنا يمثل أدب اللغظيين أحسن تمثيل .

(109) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 176 .

» ... فان رأيى فى هذا الضرب من هذا اللفظ أن أكون ما دمت فى المعانى التى هى عبارتها ، والعادة فيها أن الفظ بالشئ العتيد الموجود ، وادع التكلف لما عسى الا يسلس ولا يسهل الا بعد الرياضة الطويلة ... « (110) .

وما حرص المعنويين الشديد الملح على تجنب التكلف حرصا متمثلا فى العديد من الشواهد الا نتيجة لايمانهم بقيمة الكلمة ، وتأثيرها البالغ فى النفس البشرية انعاشا لها واخصابا ، وقدرتها على تغيير الواقع واصلاحه بتنمية العقول وتبصيرها ، والتكلف فى اعتقادهم اكبر عائق فى طريق الكمال الفنى وهو شر آفات الكلمة يقضى على فاعليتها ويجعلها لغوا باطلا .

ويقول الجاحظ وكانى به قد رسم فى هذه الفقرة دستور الكلاسيكيين الفنى ونظرتهم الوسطة الشمول الى الادب : » ... ومتى شاكل - ابقاك الله - ذاك اللفظ معناه ، واعرب عن فحواه ، وكان لتلك الحال وفقا ، ولذلك القدر لفظا ، وخرج من سماجة الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف كان قمينا بحسن الموضع ، وبانتفاع المستمع ، واجدر ان يمنع جانبه من تناول الطاعنين ، ويحمى عرضه من اعتراض العائيين ، والا تزال القلوب به معمورة ، والصدور ماهولة ومتى كان اللفظ ايضا كريما فى نفسه ، متخيلا فى نفسه ، وكان سليما من الفضول ، وبريثا من التعقيد جيب الى النفوس واتصل بالاذهان ، والتعم بالعقول ، وهشت اليه الاسماع ، وارتاحت له القلوب ، وخف على السن الرواة ، وشاع فى الآفاق ذكره ، وعظم فى الناس خطره ، وصار ذلك مادة للعالم الرئيس ، وراضة للمتعلم الرىض . فان اراد صاحب الكلام صلاح شان العامة ، ومصلحة حال الخاصة ، وكان ممن يعم ولا يخص ، وينصح ولا يفش ، وكان مشغوبا باهل الجماعة ، شغفا لاهل الاختلاف والفرقة جمعت له الحظوظ من اقطارها ، وسيقت اليه القلوب بازمتها ، وجمعت النفوس المختلفة الاهواء على محبته ، وجلبت على تصويب ارادته . ومن اعاره الله من معونته نصيبا ، وافرغ عليه من محبته ذنوبا جلبت اليه المعانى ، وسلس له النظام ، فكان قد اعفى المستمع من كد التكلف ، وراح قارىء الكتاب من علاج التفهم « (111) .

(110) الجاحظ ، الميوان ج 3 ص 368 .

(111) الجاحظ ، البيان ج 2 ص 7 .

و - النزعة العقلية عند « الكلاسيكيين » :

وقد تقوى النزعة العقلية وتعمق عند بعض الكتاب والنقاد الكلاسيكيين فإذا هي احد المقومات الرئيسية لشخصيتهم الادبية ، بل قد تكون عند بعضهم الميزة الغالبة على نوعية تفكيرهم وطليلة نظرهم الى الادب والحياة .

وتتجلى هذه النزعة اولا - وقد لمحنا الى هذا آنفا - فى تصورهم لغائية الادب والنثر خاصة ، فالغاية من الكتابة التعمق فى فهم النفس البشرية والتعرف الى منزلة الانسان فى الكون ... غاية يندفع اليها الكاتب جاهدا يحفز عيش الحقيقة والشغف الظامى بالمعرفة . وهو مع ذلك يعلم ان الانسان عالم فسيح لا حصر له ولا حد ... لغز محير تقصر دونه العقول والقلوب ، لما فيه من دقة ولطافة وتقلب واستحالة ، وتشعب وتعقير ، وتضارب وتناقض ، وتنافر وتشاكس ، وتأرجح وتمزق ، واخيرا من توحيد والتثام رغم التعدد والتشتت .

يقول التوحيدى : « واوسع من هذا الفضاء حديث الانسان ، فان الانسان قد اشكل عليه الانسان » (112) .

والعقل مع ذلك لا ينعنى ولا يهزم ، وهو يأبى الازعان والاستسلام لا ينى يهتك الحجب ويفوص على الاعماق دون كلل ولا فتور ، همه التطلع الى حقائق الامور والاعراض عن البهرج والزيف ، ولا راحة له ولا قرار حتى يقف على لب الاشياء واخص الاسرار :

« واسرار الانسان فى نفسه ، واسرار نفسه فيه غريبة بديعة ، لا تستوعب بتحصيل ، ولا يوقف منها على تفصيل . ولهذا يجب البحث والنظر على طول الزمن ، فان الفائدة مع الزمان بطول الاعسار وشدة الاحتيار . » (113) .

ويقول التوحيدى : « فقال : هي (اى البلاغة) الصديق فى المعاني مع اثتلاف الاسماء والافعال والحروف ، واصابة اللغة ، وتحرى الملاحاة المشاكلة برفض الاستكراه ومجانبة التعسف . فقال له ابو زكرياء الصيمرى : « قد يكذب

(112) التوحيدى ، الهوامل والشوامل ص 180 .

(113) التوحيدى ، الاشارات الالهية ص 101 .

البليغ ولا يكون بكذبه خارجا عن بلاغته ! فقال : ذلك الكذب قد البس لباس الصدق ، واعبر عليه حلة الحق ، فالصدق حاكم ، وانما رجع معناه الى الكذب الذى هو مخالف لصورة العقل الناظم للحقائق ، المذهب للاغراض ، المقرب للبعيد ، والمحضر للقريب » (114) .

ويقول ابو حيان فى نفس المعنى : « فلا تسحرناك الاسماء والكنى ، ولا يستهويك هذا الزبرج الذى تلحظ وترى ، فورا حسك نفس ، وورا نفسك عقل ، وفى اثناء العقل انت بما انت أنت ، لا بما به انت وغيرك » (115) .

ويلج التوحيدى على هذه النزعة العقلية ، او هى تلج عليه ، فى تصوره لغاية الادب العاا شديدا فيشمل فى نظره وحكمه كلا من النثر والشعر ، ويطلبهما على حد سواء بالتزام الصدق ومراعاة الحقيقة .

« ... وليس الصواب مقصورا على النثر دون النظم ولا الحق مقبولا بالنظم دون النثر ، وما أردنا احدا اغضى على باطل النظم ، واعترض على حق النثر ، لان النثر لا ينتقص من الحق شيئا » (116) .

ويشاركه فى هذا الراى عبد القادر الجرجاني وهو لا يقل تحمسا عنه للعقل واكبارا للحق وتحريضا على الاستنارة به والاخلاص له .

قال مفسرا الغرض من قول القائل ان « احسن الشعر اصدقه » :

« واما من قال ... خير الشعر اصدقه ... فقد يجوز ان يراد به ان خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل ، وادب يجب به الفضل ، وموعظة تروض جماع الهوى ، وتبعث على التقوى ، وتبين موضع القبح والحسن فى الافعال ، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال ، وقد ينحى نحو الصدق فى مدح الرجال كما قيل : كان زهير لا يمدح الرجل الا بما فيه » (117) .

ثم قال فى خاتمة نقاشه الطويل لقضية الصدق والكذب فى الشعر (والادب عامة) مؤثرا مذهب القائلين بان خير الشعر اصدقه :

(114) التوحيدى ، المقاييسات ص 293 .

(115) التوحيدى ، المقاييسات ص 370 .

(116) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 5 .

(117) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 307 .

« ... والعقل بعد على تفضيل القليل الاول (الناصر للمصدق في الشعر) وتقديمه وتفخيم قدره وتعظيمه ، وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه ، وقد قيل : الباطل مخصوم ، وان قضى له ، والحق مفلج وان قضى عليه » (118) .

ويرد الجرجاني مفندا قول من يقول بان في التزام الحق والاستناد الى العقل عرقلة للقريحة وتضييقا لمجال الخلق والابتكار .

« ... واذا كان هذا كذلك بان منه ايضا ان لك مع لزوم الصديق والثبوت على محض الحق الميدان الفسيح ، والمجال الواسع ، وان ليس الامر على ما ظنه ناصر الانغلاق والتخييل الخارج على ان يكون الخبر على خلاف المخبر من انه اما يتسع المقال ويفتن ، وتكفر موارد الصناعة ، ويفزر ينبوعها . وتكثر اغصانها وتشعب فروعها اذا بسط من عنان الدعوى ، فادعى ما لا يصح دعواه ، واثبت ما ينفيه العقل ويأباه » (119) .

فالادب ليس مجرد امتناع ، انه وعى كاشد ما يكون الوعي استنارة واستبانة ، وشهادة اصدقها وخلصها واوفاهها ، وبين اوفره عمقا وائراء واطرابا .

على ان الحقيقة مطلب عسير وغاية بعيدة قصوى لا يدنو منها ولا يحظى بقبس من انوارها الا القليل الاقل من الادباء والمفكرين ممن توفرت فيهم ، في تمام قوتها وزكااتها وصفاء جوهرها ، جملة من الشروط والخصائص ابرزها العقل لانه بمثابة المحرك الحافز والمنظم المنسق لها جميعا ، والفاق القادح لكوامنها وقواها .

« ... ولطائف الحكمة لا يصل اليها الحس الجافي ، والغليظ القدم ... وانما هي تعرض لمن صح ذهنه ، واتسع فكره ، ودق بحثه ورق تصفحه ، واستقامت عادته ، واستنار عقله ، وعلت همته ، وخمد شره ، وغلب خيره ، واصل رايه ، وجاد تمييزه ، وعذب بياحه ، وقرب اتقانه » (120)

(118) نفس المصدر ص 309 .

(119) - - - - - ص 311 .

(120) التوحيد ، المقاييس ص 193 .

وعلى العكس اذا قل حظ الاديب من العقل فلا خير يرجى ولا جدوى من جميع خصاله الاخرى لان العقل هو الذى يبنى الشخصية الادبية ويصوغها ، وهو الذى يعمل على تركيزها وتوجيهها ، ويرسم لها غايتها وحدها (وكذا شأنه ودوره بالنسبة الى الاثر الادبى) فهو هو الدعامة والقاح والمعيار . ولولا العقل لما استطاع الاديب أن يمثل ما يلتهمه من الوان المعرفة وما يعيشه من تجارب فيسيفها مادة حية تصبح جزءا لا ينفصل عن كيانه وتمثل آثارها بارزة قوية فى لون احساسه وطبيعة تفكيره وفى موقفه من الواقع ومن الوجود اجمع .

جاء فى البصائر والذخائر : « اذا صح العقل التحم بالادب التحام الطعام بالجسد الصحيح ، واذا مرض العقل نبا عنه ما يسمع من الادب كما يقىء المعود ما اكل من الطعام ، وان آثر الجاهل ان يتعلم شيئا من الادب تحول ذلك الادب جهلا ، كما يتحول ما خالط جوف المريض من طيب الطعام داء » (121) .

وجاء ايضا فى نفس الكتاب قوله : « من زاد ادبه على عقله كان كالراعى الضعيف مع غنم كثيرة » (122) .

ويقول التوحيدي منتقدا شخصية ابي الفتح بن العميد وقد انتقص جانب العقل والحكمة فيه ، مع اعترافه له بالذكاء والموهبة الادبية :

« ... وكان يحفظ فقرا كثيرة لابن المعتز ويرويها فى مجلسه فى الوقت بعد الوقت ، وكان يومهم من حضر انه من اقتضابه : « وكان مليشا بهذا النمط ويفرغ فى قلبه ، ولم يكن له منه الا لقعة اللسان وصدى الصوت وتقطيع اللفظ . فاما التخلي والعمل فكان منهما على بعد ، والعقل متى لم يثمر كرما فهو وبال ، والحكمة متى لم تورث عملا فهي خيال . » (123)

وتتجلى هذه النزعة العقلية فى تصورهم لطبيعة النثر وكيفية تركيب عناصره ونسبة مقوماته وقد تفرد التوحيدي بخاصية التحليل لماهى النثر الفنى

(121) التوحيدي ، البصائر ، م . اول ص 305 .

(122) — — — م . رابع (4) ص 188 .

(123) التوحيدي ، مثالب الوزيرين ص 255 — 257 . وجاء فى الامتاع : « كل من غلب عليه حفظ اللفظ وتصريفه وامثلته واشكاله بعد من معاني اللفظ ، والمعاني صوغ العقل واللفظ صوغ اللسان ، ومن بعد من المعاني قل نصيبه من العقل ومن قل نصيبه من العقل كثر نصيبه من الحق » ج 3 ص 127 .

حتى بلغ في ذلك حد التفلسف دقة ولطافة ... غوصا ونفاذا الى جوهر البلاغة
النثرية وصميمها .

والجدير بالملاحظة - وهو وجه الطرافة والابداع في ذلك - انه ينطلق في
تحليله للنثر الفني من الاصل ... من المعين الذي ينبع او يتفجر منه الكلام
البليغ ، اى من النفس في خصائصها الرئيسية ومن عملية الخلق وما يشترك
فيها من قوى وعوامل .

يقول ابو حيان : « ... الكلام ينبعث في اول مبادئه اما من عفو البديهة
واما من كد الروية ، واما ان يكون مركبا منهما ، وفيه قواهما بالاكثرواقل ،
ففضيلة عفو البديهة انه يكون اصفى ، وفضيلة كد الروية انه يكون اشفى ،
وفضيلة المركب منهما انه يكون اوفى ، وعيب عفو البديهة ان تكون صورة
العقل فيه اقل ، وعيب كد الروية ان تكون صورة الحس فيه اقل ، وعيب المركب
منهما بقدر قسطة منهما : الاغلب والاضعف ، على انه ان خلص هذا المركب من
شوائب التكلف ، وشوائب التعسف كان بليغا مقبولا رائعا حلوا ... والتفاضل
الواقع بين البلاء في النظم والنثر انما هو في هذا المركب الذي يسمى تاليفا
برصفا » (124) .

ومثله في معناه ، وهو الصق بالنثر واخص به وادل عليه ، قوله : « ... فان
الكلام صلف نياه لا يستجيب لكل انسان ... ومادته من العقل والعقل سريع
الحؤول ، خفي الخداع ، وطريقة على الوهم ، والوهم شديد السيلان ومجراه
على اللسان ، واللسان كثير الطغيان ، وهو مركب من اللفظ اللغوى والصوغ
الطباعى ، والتأليف الصناعى ، والاستعمال الاصطلاحي ، ومستملاه من الحجي ،
ودريه بالتمييز ، ونسجه بالبرقة والحجا في غاية النشاط » (125) .

ويمعن التوحيدى في تحليله فينحو منحى التدقيق والتخصيص :

« ... النثر من قبل العقل والنظم من قبل الحس ، ولدخول النظم في
طى الحس دخلت اليه الآفة ، وغلبت عليه الضرورة ، واحتيج الى الاغضاء عما
لا يجوز مثله في الاصل الذى هو النثر » (126) .

(124) التوحيدى ، الامتاع ... ج 2 ص 132 .

(125) ~ - ج 1 ص 9 - 10 .

(126) ~ - ج 2 ص 134 .

ويقول ايضا فى نفس المعنى والاتجاه : ... النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة » (127).

والتوحيدى ، وان كان يقر - كما راينا - بفضيلة الحس ويعرف له مرتبته وشأنه باعتباره من مقومات النفس الرئيسية وبصفته ركنا هاما فى النثر الفنى لا غنى عنه ، فهو يقدم العقل عليه ويجعله المحل الاول .

جاء فى المقابسات : « ان المفض من ارباب الحكمة يدرك بفكره ما لا يدركه المحقق ببصره من غيرهم . وذلك ان الحس محطوط عن سماء العقل ، والعقل مرفوع عن ارض الحس . فمجال الحس فى كل ما ظهر بجسمه وعرضه ، ومجال العقل فى كل ما بطن بذاته وجوهره . والحس ضيق الفضاء ، قلق الجوهر ، سيال العين ، مستحيل الصورة . متبدل الرسم ، متحول النعت . والعقل فسيح الجو ، واسع الارعاء ، هادى الجوهر ، قار العين ، واحد الصورة . ثابت الجسم ، متناسب الحلية ، صحيح الصفة ... والعقل يفيدك ما يفيد على هيئة محضة ، لانه نور » (128) .

وهذه النزعة العقلية القوية التى تميزت بها نخبة من الكلاسيكيين هى التى تفسر ايتارهم للادب العميق الثرى بالمعاني والدلالات ، والثراء والعمق هما اساسا من اثر العقل وفضضه .

واختيارهم لهذا النمط من الادب يرجع الى امرين : اولهما انه وحده الكفيل بارضاء ما يتأجج فى نفوسهم من شوق الى درك حقائق الامور ، ثم لانه الاوفر حظا من اللذة الفنية . وذلك لما اختص به من استنطاق للفكر وتحريك له وحمل له على الغوص والتفتيش والظفر بلذة الاكتشاف بعد الصلب والفناء ، ولذة الفن - فى نظرهم - هى فى عين هذا الطلب والعناء ، وفى ذات المشقة والصعوبة ، وبالتأبى والامتناع .

يقول الجرجاني : « ... فانك تعلم على كل حال ان هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصدف لا يبرز لك الا ان تشقه عنه ، وكالعزى المحتجب ما كل فكر يهتدى الى وجه الكشف عما اشتمل عليه » (129) .

« ولو كان الجنس الذى يوصف من المعانى باللطافة ... لا يحوجك الى الفكر ولا يحرك من حرصك على طلبه بمنع حاجبه ببعض الادلال عليك لكان

(127) التوحيدى ، المقابسات ، ص 245 .

(128) - - - ص 202 - 203 .

(129) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 161 .

« باقلى حار » (نداء بائع الفول السخن) وببت معنى هو عين القلادة واسطة العقد واحدا (130) .

ونجد نفس المعنى فى تحليله لبلاغة التشبيه اذ يبين ان هذه البلاغة قوامها التفتن الى دقائق الشبه بين الاشياء مما لا يتيسر الا بعد امعان النظر والتأمل ودقة التحليل وقوة النفاذ الى خواص الاشياء واعماق الضمائر تطلعا الى الوحدة من خلال الكثرة والتعدد .

« ... ولم ارد بقولى : ان الحلق فى ايجاد الائتلاف بين المختلفات فى الاجناس انك تقدر ان تحدث هناك مشابهة ليس لها اصل فى العقل ، وانما المعنى ان هناك مشابهات خفية بدق المسلك اليها ، فاذا تقلقل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق فى المعانى كالفنان على الدر ... » (131) .

ويعد الجرجاني الى المزيد من الايضاح والتدقيق لحقيقة « الادب الصعب » وبيان فضيلته ، فيميز بين الصعوبة الايجابية المثمرة وبين التعقيد الاخوف العقيم .

« ... هذا ، وانما يزيد الطلب فرحا فالمعنى وانسابه وسرورا بالوقوف عليه اذا كان لذلك اهلا . واما اذا كنت معه كالفانص فى البحر يحتمل المشقة العظيمة ، ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز فالامر بالضد مما بدأت به ... ولذلك كان احق اصناف التعقيد بالنم ما يتعبك ثم لا يجدى عليك ، ويؤرقك ثم لا يروق لك » (132) .

ويبلغ من ولوع الجرجاني باعمال الفكر فى عملية القراءة والتذوق الفنى واعظامه له والتاكيد لاهميته ووفرة جدواه ان يحتمه حتى فيما يبدو من الكلام على غاية الوضوح ، ولعله وضوح خادع كالبحر صاف اديمه وفى اعماقه اسرار دونها اسرار .

« ... وليس اذا كان الكلام فى غاية البيان وعلى ابلغ ما يكون من الوضوح اغناك ذاك عن الفكرة اذا كان المعنى لطيفا ، فان المعانى الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على اول ، ورد تال الى سابق » (133) .

(130) نفس المصدر ص 164 - 165 .

(131) - - - - - ص 175 .

(132) - - - - - ص 183 .

(133) - - - - - ص 186 .

ويردف قائلا على سبيل الاستنتاج والحرص على الاقتناع بعد ان ذكر
مثالا اوضح به مقصده :

« ... فهذا هو الذى اردت بالحاجة الى الفكر ، وبأن المعنى لا يحصل
لك الا بعد اتبعات فى طلبه واجتهاد فى نيله » (134) .

ولعل خير ما يلخص مذهب هذه الطائفة من الكلاسيكيين المتعشقة
للمعاني الكبيرة لشأن العقل القائلة بسلطانه هذه الكلمة التى تؤكد - فى ايجاز
بليغ - جانب الطرافة والعمق فى الادب ، وهى بمثابة المقياس الصادق التعبير
عن ذوقهم الفنى والمعياري الدقيق يصدر عن ويلتزمونه سواء فى النقد أو
فى الخلق الادبى .

« ... السحر العقلى هو ما بدر من الكلام المشتمل على غريب المعنى فى
اى فن كان » (135) .

ز - البناء

تتحلى النزعة العقلية ايضا كأقوى ما تكون فى مجال البناء (أو النظم
أو التأليف أو التركيب كما يقول القدامى) ، وقد ادرك الكلاسيكيون حق الادراك
معنى البناء وفهموه على حقيقته باعتباره الدعامة الرئيسية والعامل الفعال
الذى يكسب الاثر ما ينبغى له من معنى وحياة وجمال .

فكما ان اخص خصائص الاحياء البناء العضوى الذى تتساند عناصره
كلها فى سبيل خدمة المجموع بحيث لا سلامة ولا استقامة ولا اعتدال للجزء
دون الكل ولا للكل دون الجزء فكذلك الاثار الادبية الاصلية .

يقول الحاتمي مشيدا بمزية البناء فى القصيدة وقد رأى فيها خاصية
مشتركة بين الشعر والنثر الفنى ، وان كانت ادخل فى النشر والصق به ،
وهو لذلك اولى بهذه الخاصية وتوفرها فيه اوجب وأكد ، وهذه الفقرة فى غاية
الاهمية لانها تعالج بقاية الوضوح والدقة - وان فى ايجاز - مسألة البناء
معالجة جذرية مستوفاة عمقا ونفاذا :

(134) نفس المصدر ص 166 .

(135) التوحيدى ، الامتاع ... ج 3 ص 164 .

« ... مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض ، فتمتى انفصل واحد عن الآخر وبأينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالنه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وارباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة في تناسب صدورها واعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء » (136) .

وهذا المعنى نفسه نجده في كلمتين جامعتين احدهما للجرجاني والاخرى للتوحيدى وكلتاها تفيد سيطرة الفكرة الرئيسية على جميع اجزاء الاثر وانتظام هذه الاجزاء حول الفكرة (او الغاية او الغرض) وخضوعها لها خضوعا كلياً ، وذلك في جميع مراحل العمل الادبى من لدن نشأة الاثر الى مرحلة النضج والاكتمال .

« ... البلاغة في مناسبة الكلام (اى الكلام في مجموعة) لغرضه ، ومناسبة بعضه لبعض » (137) « ... ولكن اقرب الطرق فى الافهام ان تكون الغاية مثالا للعقل ثم يكون المعنى مسوقا اليها ، واللفظ منسوقا عليها » (138) .

فالغاية اذن بمثابة المحور يدور عليه الاثر في مجموعه وتفصيله ، وهذا النوع من الاستقطاب والتركز حول الغرض (او الغاية) اشبه على ما يكون بنسبة اعضاء الجسد الى الدماغ وارتباطها به ، فالغرض يهيمن على الاجزاء ويسيرها ويشرف على نموها وتطورها ، وهى بدورها فى الان نفسه تزيده قوة وبروزا وتمكنا ورسوخا وفاعلية وتأثيرا ولن يستقيم الاثر بدون هذا التفاعل المتصل بين الكل والاجزاء بين المركز وسائر الاعضاء .

وتلاحظ هذه النزعة العقلية فى جميع مستويات البناء وانماطه من الخلية الاولى (اى الجملة) والوحدة الصغيرة (اى الفقرة) الى الفصل والاثر اجمع .

اما فى مستوى الجملة وهى الخلية الاساسية للاثر (وكذلك الشأن بالنسبة الى الفقرة) فالتركيب (او البناء) ليس ربطا اعتباطيا لافكار تجتلب وتساوق من هنا وهناك بدافع الكسل العقلى اجترارا وتقليدا ، ولا مجرد

(136) زكى مبارك ، النشر الفنى فى القرن الرابع هـ . ج 2 ص 136 .

(137) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ص 69 .

(138) التوحيدى ، البصائر ، م . اول ص 364 .

علاقة سطحية بين معان مجردة مستمدة من الذهن وحده بدلا من ان تتولد عن النفس في حال خصبها وجودها وصفائها وتساميها ، انما التركيب عساسة الفكر وقد بلغ اقصى تجعمه وتركيزه ، وهو افراز الكيان كله ، ونتيجة تأمل عميق وغوض مديد النفس بعيد المدى في اعماق النفس ، وباختصار فهو اجزاؤها وطريقة نحتها ونوع ايقاعها ، وهو لذلك يمكن ان يعتبر رسما يقابل (ولا يقول يطابق) شكل التجربة نفسها يعبر بهيكله ونسيجه عن النفس في حال ثورتها وهدهوها ، وتمزقها واثنافها وتموجها وتهاديها .

ولئن سلك الكاتب مثلا في بناء جملته (او فقرته) مسلك المؤاخاة بين المعاني المتجانسة المتقاربة فهو يصدر في ذلك عن موازنه دقيقة محكمة بين الاشياء والنظائر ، وعن امعان نظر فيما بينها من فوارق دقيقة على الرغم من القرابة الواشجة التي تجمع بينها بحيث تصبح متكاملة ، وذلك لان المعنى الاول يدعو نظيره ويتطلبه افتقارا اليه ، ويمهد له اغراء به ، والثاني يؤكد الاول ويهيه سعة وامتدادا ، وهكذا يتقدم الفكر سيرا متواترا ، مترقيا من معنى الى ما هو اقوى منه حتى يبلغ غاية مداه وينتهي الى ذروة يقف عندها . قطعة تقد من صميم التجربة الحية . صورة صادقة منها تعبر عنها بترتيب

ولعلنا نجد مثالا لهذا النوع من التركيب الذي يمكن ان نعتنه بـ « تكامل الاشياء » في هذه الكلمة المنسوبة لعلى بن ابي طالب ، وهي تهمنا خاصة من حيث دلالتها النظرية ، لا كائن او كنص في حد ذاته ، كما يهمننا ايضا التعليق المصاحب لها الدقيق بالرغم من ايجازه .

جاء في البصائر والذخائر : « ... قيل لجعفر بن يحيى : ما البلاغة ؟ قال : ان يكون للكلام حد لا يدخل فيه غيره ، قيل : مثل ماذا ؟ قال : مثل قول علي رضي الله عنه اين من سعى وشهد ، وجمع وعدد ، وزخرف ونجد ، وبني وشيد ، فاتبع كل حرف من جنسه ولم يقل : سعى ونجد ، وزخرف وعدد ، ولو زخرف وقال : لكان كلاما ولكن بينهما ما بين السماء والارض » (139) .

وقد نجد ايضا مثالا لهذا النمط من الصياغة الا انه ارقى واعمق والطف وادق كما انه لم يقتصر على المؤاخاة بين الاشياء والنظائر في هذه الفقرة من مقدمة كتاب الحيوان اختارها الجرجاني واتبعها بتعليق يدل على مدى فطنته

(139) نفس المصدر م . ثمان (1) ص 282 .

وقوة حسه النقدي ، وقد استشهد بهذه الفقرة في باب (اجتناب التكلف للسجع :

« ... جنبك انه الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة سببا ، وبين الصديق نسبيا ، وجبب اليك التثبث ، وزين في عينك الانصاف . واذارك حلاوة التقوى ، واشعر قلبك عز الحق ، واودع صدرك برد اليقين ، وطرده عنك ذل الياس ، وعرفك ما في الباطل من الزلة ، ما في الجهل من القلة » .

فقد ترك اولان يوفق بين الشبهة والحيرة في الاعراب ولم ير ان يقرن الخلاف الى الانصاف ، ويشفع الحق بالصدق، ولم يعن بان يطلب للياس قرينة تصل جناحه ، وشيئا يكون رديفا له ، لانه رأى التوفيق بين المعاني احق ، والموازنة فيها احسن ، ورأى العناية بها حتى تكون اخوة من اب وام ، ويذرهما على ذلك تتفق بالوداد على حسب اتفاقها بالميلاد اولى من ان يدعها لنصرة السجع وطلب الوزن اولاد علة عسى الا يوجد بينها وفاق الا في الظواهر ، فاما ان يتعدى ذلك الى الضمائر ، ويخلص الى العقائد والسرائر ففى الاقل النادر » (140) .

ولئن سلك الكاتب أيضا في تركيب جملته (أو فقرته) مسلك المؤاخاة بين المعاني المتضادة المتقابلة فهو ليس يعمد الى ذلك تحذلقا وحبا في الاعراب والبهرج الزائف ، وانما يصدر عن تأمل وفضل نظر في طبيعة الوجود « وبصر دقيق بحقائقه واسراره ونفاذ الى جدلية عناصره وقواه .

وقد عرض الجاحظ لظاهرة تكامل الاضداد حين قارن بين الضحك والبكاء مؤكدا ضرورة كل منهما ومنفعته اذا لم يخالف الموضع ولم يجاوز المقدار . واستشهد بأية قرآنية شفعها بتعليق شديد الايجاز يتضح معناه الفلسفى بالرجوع الى الاطار الذى يحف به :

« ... وانا ازمع ان البكاء صالح للطبائع ومحمود المغبة اذا وافق الموضع ولم يجاوز المقدار ، ولم يعدل عن الجهة ، ودليل على الرقة والبعد من القسوة ،

(140) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 14 - 15 .

وربما عد من الوفاء وشدة الوجد على الاولياء ... فما ظنك بالضحك الذى لا يزال صاحبه فى غايه السرور الى ان ينقطع سببه . وقد قال الله جل ذكره : « وانه هو اضحكك وابكى ، وانه هو امات واحيا » فوضع الضحك بعلاء الحياة ، ووضع البكاء بعلاء الموت « (141) .

ومما يؤكد الصبغة العقلية القوية العميقة فى هذا النوع من الصياغة والترتيب للمعاني قول الجرجاني : « ... واما التطبيق فامره ابين ، وكونه معنويا اجلى واظهر ، فهو مقابلة الشيء بضده ، والتضاد بين الالفاظ المركبة مجال ، وليس لاحكام المقابلة ثم مجال » (142)

ويتصل بهذا المعنى فقرة للجرجاني يبرز فيها فضل العقل فى المؤاخذة بين المعاني ودوره الفعال فى التأليف بينها وتنسيقها وفى اكساب الاثر الادبى - تبعا لذلك - ما ينبغي له من جودة تلوم على مر الايام .

« واعلم ان غرضى فى هذا الكلام الذى ابتدأته ، والاساس الذى وضعت ان اتوصل الى بيان امر المعاني كيف تتفق وتختلف ، ومن اين تجتمع وتفترق ، وافضل اجناسها وانواعها ، واتبع خاصها ومشاعها ، وابين احوالها فى كرم منصبها من العقل ، وتمكنها فى نصابها ، وقرب رحبها منه ، او بعدها حين تنسب عنه وكونها كالحليف الجارى مجرى النسب ، او الزنيم الملصق بالقوم لا يقبلونه ، ولا يمتعضون له ولا يذبون دونه » (143) .

ونلاحظ فى مستوى الصور (من تشابيه واستعارات) نفس النزعة .. نزعة البحث الملح عن الوحدة الصميمة الاصلية من وراء الشتات والتعدد والتباين والتنافر فى هذا الفصل للجرجاني . وقد برع ايما براعة فى تحليل (بل قل فى تصوير) هذه الخاصية المشتركة بين الشعر الرفيع الثرى بالمعاني والنثر الفنى الوافر الحظ من الخيال والايحاء . وافتن ناقدنا فى ذلك محلقا اروع تحليل حتى ليعد تحليله قطعة خالصة من النثر الممتاز الذى وفق بين الفن والتفلسف .

(141) الجاحظ ، كتاب البخل ، ص 5 - 6 .

(142) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 26 .

(143) - - - - - ص 31 - 32 .

« ... ولن يبعد المدى في ذلك ولا يلق المرمي الا بما تقدم من تقرير الشبه بين الاشياء المختلفة فان الاشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في ايجاب ذلك لها وتثبيته فيها . وانها لصنعة تستدعي جودة القرينة والحنق الذي يلفظ ويصدق في ان يجمع اعناق المتنافرات المتباينات في رتبة ، ويعقد بين الاجنبيات مما قد نسب وشبكة ... ولم تأتلف هذه الاجناس المختلفة للمتمثل ولم تتصادف هذه الاشياء المتعادية على حكم المشبه الا لانه لم يراع ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الرؤية بل بما تعلق الرؤية ولم ينظر الى الاشياء عن حيث توعى فتحويها الامكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة » (144) .

ويواصل الجرجاني تحليله ملحا في التدقيق والتفصيل وكانه حريص على ان يقتل الموضوع بحثا وتحقيقا .

« ... ولم ارد بقولي : ان الحلق في ايجاد الائتلاف بين المختلفات في الاجناس انك تقدر ان تحدث هناك مشابهة ليس لها اصل في العقل ، وانما المعنى ان هناك مشابهات خفية يصدق المسلك اليها ، فاذا تقلقل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالفانص على الدر » (145) .

وينهى بحثه بهذا المقطع الذي يلخص نظريته تلخيصا بليغا يتجلى فيه ذوقه الفني المرهف وما اختص به من توقد الذكاء والقدرة الفاتقة على التعمق في التحليل .

« ... ولم يكن اعجاب هذا التشبيه لك وايناسه اياك لان الشيثيين مختلفان في الجنس اشد الاختلاف فقط بل لان حصل بازاء الاختلاف اتفاق كاحسن ما يكون واتمه ، فمجموع الامرين - شدة ائتلاف في شدة اختلاف - حلا وحسن ، وراق وفتن » (146) .

خلاصة القول : ان التركيب (على مستوى الجملة) قوام البلاغة بل روحها النابض يضفى على الكلام الحركة والحياة فضلا عن حسن الدلالة ، ويمنحه

(144) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 171 - 174 .

(145) - - - - - ص 175 .

(146) - - - - - ص 177 .

طبعه ومذاقه ، ولونه ومزاجه ، وخصوصيته التي ينفرد بها دون غيره من مختلف ألوان الكلام ونماذجه ، وهو خلاصة شخصية الكاتب الفنية وقبس مبس خصوصية الميزة له ، وعنوان طرافته واصلته .

ومن احسن ما قيل في بيان شرف فضيلة التركيب فقرة لابن الاثير قوية الدلالة ثرية بالايحاء وردت في فصل اركان الكتابة من المثل السائر ، وقد وصف فيها الاسلوب السهل الممتنع ، وهو منتهى البلاغة ولم يكن كذلك الا بفضل مزية التركيب .

« ... الركن الرابع: ان تكون الفاظ الكتاب غير مخلوقة بكثرة الاستعمال، ولا اريد بذلك ان تكون الفاظ غريبة فان ذلك عيب فاحش ، بل اريد ان تكون الالفاظ المستعملة مسبوكة سبكا غريبا يظن السامع انها غير ما في ايدي الناس ، وهي مما في ايدي الناس : وهناك معتزك الفصاحة التي تظهر فيه الخواطر براعتها والاقلام شجاعته ... وهذا الموضع بعيد المنال كثير الاشكال ، يحتاج الى لطف ذوق وشهامة خاطر ، وهو شبيه بالشيء الذي يقال : انه داخل العالم ولا خارج العالم . فلفظه هو الذي يستعمل وليس الذي يستعمل ، اي ان مفردات الفاظه هي المستعملة المألوفة ، ولكن سبكه وتركيبه هو الغريب العجيب . واذا سموت ايها الكاتب الى هذه الدرجة ، واستطعمت طعم هذا الكلام المشار اليه علمت حينئذ انه كالروح الساكنة في بدنك التي قال الله فيها : « قل الروح من امر ربي » وليس كل خاطر براق الى هذه الدرجة .. » (147) .

وقال في نفس المعنى : « واعلم ان تفاوت التفاضل يقع في تركيب الالفاظ اكثر مما يقع في مفرداتها لان التركيب اعسر واشق ، الا ترى الفاظ القرآن الكريم من حيث انفرادها قد استعملها العرب ومن بعدهم ، ومع ذلك فانه يفوق جميع كلامهم ويعلو عليه ، وليس ذلك الا لفضيلة التركيب ... » (148) .

« ... واما اذا صارت (الالفاظ) مركبة فان لتركيبها حكما آخر ، وذاك انه يحدث عنه من فوائد التأليفات والامتزاجات ما يخيل للسامع ان هذه الالفاظ ليست تلك التي كانت مفردة . ومثال ذلك كمن اخذ لآلىء ليست من ذوات القيم الغالية فالفها واحسن الوضع في تأليفها ، فخيّل للنظر بحسن تأليفه واتقان صنعته انها ليست تلك التي كانت منشورة مبددة . وفي عكس

(147) ابن الاثير ، المثل السائر ، ج 1 ص 73 .

(148) - - - ج 1 ص 145 .

ذلك من يأخذ لآلىء من ذوات القيم العالية فيفسد تأليفها فانه يضع حسنها ، وكذلك يجرى حكم الالفاظ العالية مع فساد التأليف .. » (149) .

ولعلنا نجد جانبا من هذه الحقيقة البلاغية التي هي سر الاعجاز الفني وكنهه في هذه الكلمة لابن شهيد الاندلسي . قال :

« ... فمن كانت نفسه هي المستولية على جسمه فقد تأتى منه في حسن نظام صور رائعة تملأ القلوب وتنعش النفوس . فاذا فتشت لحسنها اصلا لم تجده ولجمال تركيبها وجهها لم تعرفه وهذا الغريب ان يتركب الحسن من غير الحسن ... » (150) .

واذا ما نظرنا الى البناء في مستوى الفصل (والائر كله) فاننا نجد النزعة العقلية المشار اليها اكثر جلاء واشد برورا واعمق فيه واوى منها في الوحدات الصغيرة من جمل وفقرات ، وذلك لنشعب البناء وتعقده وتشابكه وتفرعه ، وعلى قدر هذا التشعب والتعقد تكون الحاجة الى العقل أكد وامس .

فكلما تقدم الكاتب في عملية الخلق نضاعف جهده وغناؤه اذ ينضاف الى عمله الاول اى نظم الجملة الاساسية (او الفقرة الواحدة) ضرورة ربط الاجزاء ربطا تراعى فيه الوحدة الكلية عند كل مرحلة بل في كل خطوة فيكون عمله لذلك في الحقيقة مزدوجا في كل آن . مترددا مشتركا بين التحليل والتأليف موفقا بين الجزء والكل .

وقد اكد الكلاسيكيون خاصية الربط المحكم بين المعاني بحيث تنتظمها وحدة عامة شاملة تسرى في تضاعيف الائر الادبي كله ، ويتجلى اثرها في جميع اجزائه فيبدو حينئذ للقارئ كأنه قطعة واحدة قد صنع دفعة لا تتخلله ثغرة ولا يتطرق اليه النقص .

يقول ابن الاثير معددا اركان الكتابة وهي في نظره خمسة قد افرد ثلاثة منها للبناء مما يدل على اعظامه لشأن هذه الخاصية وما لها من الاهمية عنده :

« ... واما الاركان التي لا بد من ايداعها في كل كتاب بلاغى ذي شأن فخمسة ، الاول : ان يكون مطلع الكاتب عليه جدة ورشاقة ، فان الكاتب من

(149) نفس المصدر ج 1 ص 102 .

(150) زكى مبارك ، النثر الفنى ... ج 2 ص 67 .

اجاد المطلع والمقطع ، او يكون مبنيا على مقصد الكتاب ... الركن الثانى : ان يكون الدعاء المودع في صدر الكتاب مشتقا من المعنى الذى يبنى عليه الكتاب... الركن الثالث : ان يكون خروج الكاتب من معنى الى معنى برابطة لتكون رقاب المعانى آخذة بعضها ببعض ، ولا تكون مقتضبة ، ولذلك باب مفرد يسمى باب التخلص والاقتضاب ... » (151) .

وقريب منه قول التوحيدى :

« ... وينبغي ان يكون الغرض الاول في صحة المعنى ، والغرض الثانى في تخير اللفظ ، والغرض الثالث في تسهيل النظم وحلاوة التأليف ، واجتلاب الرونق والاقتصاد في المؤاخذة ، واستدامة الحال ليستمر الثانى على الاول ، والثالث على الثانى ، وان تتوقى الفضاء الذى يعرض بين الفصل والفصل . قلت : ما معنى الفضاء ؟ قال : عدم الرباط بين المتقدم والمتأخر ، وهو النبو العارض في النفس عند سماعه وتحصيله » .

وكما ان البناء في مستوى الجملة والفقرة يخضع شأن الكتابة الكلاسيكية كلها لمبدأ التوازن (توازن بين اللفظ والمعنى توازن بين المعانى) فكذلك البناء في مستوى الفصل والكتاب ولهذا التوازن مظهران احدهما يتصل بـ « الكم » والآخر ادخل في « الكيف » (152) .

اما توازن الكم (او الحجم) فهو قسمان : توازن بين الاجزاء فيما بينها ، وتوازن بين المجموع والغاية التى يرمى اليها .

واما توازن الكيف فنعني به التوازن بين الطرق البلاغية والوسائل الفنية المستعملة للوصول الى الغاية اى كمال الافهام ... من تشويق يقوم على المراوحة بين التلميح والتصريح ، ومن صور شتى (تشابيه ، استعارات مجازات) تشارك في تحقيق خاصية الايحاء المشتركة فى كل اثر ادبى رفيع ، وهى مما لا يستغنى عنه بحال لانها ، كما سبق ان قلنا جوهر الفن وصميمه وبمكان الروح منه .

(151) ابن الاثير ، المثل السائر ، ج 1 ص 72 - 73 .

(152) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 84 .

التوازن بين الأجزاء -

أو التوازن بين البداية والمنتى والنهاية :

ليس البناء مجرد اتصال وثيق بين أجزاء الأثر والتحام بينها وإنما هو علاوة ذلك إبراز لكل جزء منها بحيث يتميز عن غيره ويكون له طابعه الخاص به حتى يبدو - فى الظاهر ولعين المتبين المتفرس - لقوة فرديته وخصوصيته مستقلا منفصلا عما سواه ، وإن كان وطيد الصلة بالمجموع يتفاعل معه تأثرا وتأثيرا ، فالأجزاء وإن كانت متلاحمة مدمجة بعضها فى بعض فهى لا تنوب فى بعضها ولا تتلاشى وإنما يبقى لكل منها خاصيته التى تشارك فى تحقيق الطابع الهندسى الكلى للأثر وهذا معناه أن يراعى فى البناء علاوة على نوعية الأجزاء والعناصر كيفية ترتيبها وجانب النسبة والمقدار اللائق بكل منها ، فيصبح الأثر بذلك أشبه ما يكون بالكائن الحى السوى المتناسق الأعضاء البارح القوام .

قال العتائى : « الألفاظ أجساد ، والمعانى أرواح ، وإنما تراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخرا ، أو أخرت منها مقدما ففسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حول رأس الى موضع يد ، أو يد الى موضع رجل لتحولت الخلقه وتغيرت الحلية » (153) .

ومما قيل أيضا فى فضيلة التوازن بين أقسام الأثر الأدبى ، والوقوف بكل منها عند حده هذه الكلمة المنسوبة للمأمون وقد رأى فى أحكام البناء المزية الجديرة بأعظم الحرص والعناية لأنها « جمال » الأثر الأدبى أى جانب الروعة الهندسية فيه ، أو هى (كما يقول أبو حيان) « تمام » البلاغة ولأنها أيضا من أدل الشواهد على نضج عقل الكاتب وصفاء ذهنه ومدى سيطرته على معانيه وحذقه لصناعته وتفوقه فيها .

جاء فى كتاب الصناعتين : « ... وقال المأمون : ما اتفحص من رجل شيئا كنتفحصى عن الفصل والوصل فى كتابه ، والتخلص من المحلول الى المعقود ، فإن لكل شىء جمالا وحيلة الكتب وجماله إيقاع الفصل موقعه ، وشحذ الفكرة واجاليتها فى لطف التخلص من المعقود الى المحلول . وقلنا : (أبو هلال العسكري) أن المعقود والمحلل هاهنا أنك اذا ابتدأت مخاطبة ثم لم تنته الى موضع التخلص

(153) أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ص 161 .

مما عقدت عليه كلامك سمي الكلام معقودا ، واذا شرحت المستور وابنت عن الغرض المنزوع اليه سمي الكلام محلولا » (154) .

وقد بلغ من ا كبار النقاد لخاصية التوازن ووعيهم لدورها الحاسم في توفير الجودة الفنية للآثر الادبي ان اشترطوها في الشعر والحواء في ذلك مع علمهم بصعوبة تحقيق هذه المزية فيه لطبيعة الشعر ذاته ، ولما فيه من ضرورات تحد من حرية الشاعر وهو ما يفسر توفر الوحدة في النثر اكثر مما هي في الشعر .

يقول ابن الاثير في باب التخلص والاقتضاب : « ... وهذا النوع ايضا كالنبي قبله في انه احد الاركان الخمسة التي تقدمت الاشارة اليها في الفصل التاسع من المقدمة وينبغي لك ايها المتوشح لهذه الفضيلة ان تصرف اليه جل همك فانه مهم عظيم من مهمات البلاغة . اما التخلص ... يكون جميع كلامه كالنابا افرغ افراغا وذلك مما يدل على حنق الشاعر ، وقوة نصرته من اجل ان نطاق الكلام يضيق عليه ويكون متبعا للوزن والقافية فلا تواتيه الالفاظ على حسب ارادته ، اما النابا فانه مطلق العنان يمضي حيث شاء فلذلك يشق التخلص على الشاعر اكثر مما يشق على النابا . واما الاقتضاب فانه ضد التخلص ... وهو مذهب العرب ومن يليهم من المخضرمين ، واما المحدثون فانهم تصرفوا في التخلص فابعدوا واطهروا منه كل غريبة ... والشعراء متفاوتون في هذا الباب وقد يقصر عنه الشاعر المقلد المشهور بالاجادة في ايراد الالفاظ واختيار المعاني كالبحثري فان مكانه من الشعر لا يجهل ، وشعره هو السهل الممتنع ... ومع ذلك فانه لم يوفق في التخلص من الغزل الى المديح بل اقتضبه اقتضابا (155)

وقد عرض ابن رشيق بنفس الالحاح والتأكيد لهذا المعنى في باب المبدأ والخروج والنهاية في كتابه العمدة ، ويدل موقف ابن رشيق على تحول في النظرة الى الشعر نتيجة للتخضر والنضج الثقافي ، ومن مظاهر هذا التطور والتحول اقتراب مفهوم البناء في الشعر من مفهوم البناء في النثر الفني ، وهذا التقارب هو الى حد ما من تأثير النثر في الشعر :

« ... ومن عيوب هذا الباب ان يكون النسيب كثيرا والمدح قليلا كما يصنع بعض اهل زماننا هذا ... ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا

(154) نفس المصدر ص 441 .

(155) ابن الاثير ، المثل السائر ج 2 ، ص 258 - 259 .

يتكلف له ، ثم يجد باقى القصيدة ... واما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى منها فى الاسماع ، وسبيله ان يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتى بعده احسن منه ، واذا كان اول الشعر مفتاحا له وجب ان يكون الاخر قفلا عليه ... ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متملقة ، وفيها راغبة مشتهية ، ويبقى الكلام ميتورا كأنه لم يعتمد جعله خاتمة ، كل ذلك رغبة فى اخذ العفو واسقاط الكلفة ... » (156) .

وقد عرض التوحيدى مرارا ايجازا وتفصيلا لمعنى الوحدة واختصاص النثر بها دون الشعر وامتيازه بها عليه . والوحدة عند ابى حيان وامثاله بعض من جوهر النثر وموضع شرفه وفضله ، فهى عنوان التفكير العميق الرصين والذوق الدقيق المرهف والفهم الصحيح للدب باعتباره عملا معياريا تتمثل فيه سيطرة الفكر على المادة ويحل فيه النظام محل النشاز والتنافر والفوضى .

« ... فقلت له : النثر اشرف جوهر ، والنظم اشرف عرضا . قال : وكيف ؟ قلت : لان الوحدة فى النثر اكثر ، والنثر الى الوحدة اقرب ، فمرتبة النظم دون مرتبة النثر لان الواحد اول ، والتابع له ثان . فقلت له : فلم لا يطرب النثر كما يطرب النظم ؟ فقال : لانا منتظمون ، فما لامننا اطربنا ، وصورة الواحد فينا ضعيفة ، ونسببتنا اليه بعيدة ، فلذلك اذا انشدنا ترنحنا ، هذا فى اغلب الامر وفى اعم الاحوال او فى اكثر الناس . وقد نجد مع ذلك ايضا فى انفسنا مثل هذا الطرب والاحية والترنح عند فصل منثور ... » (157) . وقال فى نفس المعنى : « ... ومن شرفه (النثر) ايضا ان الوحدة فيه اظهر ، واثرها فيه اشهر ، والتكلف منه ابعد وهو الى الصفاء اقرب ، ولا توجد الوحدة غالبية على شئ الا كان ذلك دليلا على حسن ذلك الشئ وبقاؤه وبهائه ونقاؤه » (158) .

التوازن بين (مجموع) الاثر وبين الفرض :

ليس هناك فرق جوهري بين توازن الاجزاء وتوازن مجموع الاثر والفرض، ولا يمكن ان يفصل بينهما - هذا طبعا بالنظر الى الاثر الادبي الموقف الذى لا يشوبه خلل ولا نقص - لان المجموع حصيلة الاجزاء يحمل ميزاتها - ان سلبا او ايجابا -

(156) ابن رشيق ، الصمد ج 1 ص 204 .

(157) التوحيدى ، المقابسات ص 261 .

(158) التوحيدى ، الامتاع ... ج 2 ص 183 .

مجتمعة متمازجة ، ولأن التوازن بين الاجزاء لا يتم الا بفضل تصور واضح دقيق - وأن كان مجملا - لمجموع الاثر . وهذه الصورة العقلية المنتصبة في الذهن لا تريم تكون بمثابة المثال يحتذى عليه الكاتب ويترسمه وينقل عنه ويستعمله ، وكالمشروع الحي يجهد في تجسيده واخراجه من حيز الفكر الى مجال الواقع باعطائه كامل ابعاده والوصول به الى اقصى مداه .

على اننا نستطيع ان نتصور اثرا متوازنة اجزاؤه ، وهو مع ذلك غير متوازن مع غرضه وغايته ، وفي هذه الحال يكون توازن الاجزاء في الحقيقة آليا جامدا لا روح فيه ... شكلا معماريا جميلا خلوا من الحياة ... هندسة ولا معنى ولا تعبير . ومن هنا كانت ضرورة الاستهداء بالغرض (او الصورة العقلية المثال) طيلة عملية الخلق الادبي والاقتناس منها والاستئثار بها ، ولن يتم نفث الروح في الاثر الادبي ، ولن يتوفق الكاتب الى بث نسمة الحياة فيه الا بالتزام هذه « الصورة المثال » والاتحاد بها والتفاعل معها تفاعلا عميقا يشارك فيه كيانه كله .

فقد يكون الاثر كما قلنا متوازن الاجزاء مقبول الهندسة في ذاته ومختلا مع ذلك في مجموعة بالنظر الى الغرض الذي يرمى اليه بان يكون اقصر او اطول ، او يكون اقل وضوحا وتفصيلا ، او اوضح واكثر تفصيلا مما يقتضى الغرض ، اذ « البلاغة في مناسبة الكلام لغرضه ومناسبة بعضه لبعض » (159)، فتعطب لذلك قيمته بفقدانه الصلاحية الفنية اللازمة ، فان اى ذرة من النقص او الزيادة تعفى على محاسنه بل قد تقضى على روعته كلها وتهلله من الاساس .

ومن هنا كان الاعتبار غائية الاثر اهمية عظمى ، وتسبب هذا الاعتبار المحل الاول من اهتمامات الكاتب ووجب ان ينظر الى الاثر ، بالدرجة الاولى ، نظرة وظيفية .

يقول التوحيدى وقد عبر عن هذا المعنى فى قوة وصرامة وبغاية التأكيد والعزم .

« ... وقلت : ولكن ذلك كله اذا نشطت له مقصورا غير مبسوط او بين المقصور والمبسوط ، فانه ان زاد على هذا التحديد طال ، واذا طال مل ، واذا

(159) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص 69 .

مل نظر الى صحيحه بعين السقيم وحكم على حقه بلسان الباطل ، وتخيل
القصد فيه اسرافا والعدل فيه جورا ، وعند ذلك يحول عن بهجته ومائه ورونقه
وصفائه » (160) .

وقال ايضا فى نفس المعنى : « ... والكلام كله بين زيادة ربما جلبت
الفساد وفتحت بابا الى الشك وبين نقصان ربما جلب الاشكال وصار طريقا
الى اللبس ... فاما اذا تهافتت المعانى تارة بسوء التاليف ، وتارة بالاكثار ،
وتارة بالتعريض دخلها الخل ولم يبلغ المحصل لها على ما قد ثبت رأيه
وساق نظره وسعيه اليه ... » (161) .

وقال فى معرض النصيح التوجيه مؤكدا وجوب التحرى غاية التحرى
والدقة فى العمل الادبى حتى يسلم من كل شوائب النقص ويبلغ منتهى الجودة
والاقتان ، وقد لخص ابو حيان بذلك احسن تلخيص مبدا من اهم مبادئ
الكلاسيكيين وهو الاقتصاد والاعتدال .

« ... واتق الحذف المخل بالمعنى ، واللاحاق المتصل بالهذر ، واحذر
تزيينه بما يشينه ، وتكثيره بما يقلله ، وتقليله عما لا يستغنى عنه » (162) .

فالكتاب الاصيل ، كما يقول المأمون ، من « يوجز فى غير عجز ، ويصيب
مفاصل الكلام ، ولا تسعه القدرة الى الاطناب ، ولا تميل به الغزاة الى
الاسهاب ، ويجلى عن مراده فى كتبه ، ويصيب المفزى فى الفاظه » (163) .

التوازن بين الطرق البلاغية :

وقد يكون نوع من الترتيب والتنسيق للمعاني اصلح من غيره بالنظر
الى الغرض الذى يرمى اليه . ويبلغ من تأثير طريقة ترتيب المعاني فى طبيعة
المعاني ذاتها ان نفس الافكار (بل قل على الاصح الاسلوب كله) تتفاوت
دلالاتها وابعادها ، ويختلف وقعها بحسب طريقة نظمها ، وقد انتبه التوحيدى
الى هذه الفكرة الدقيقة الخطيرة قال :

(160) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 12 .

(161) التوحيدى ، المقابسات ص 340 .

(162) التوحيدى ، الامتاع ... ج 1 ص 8 - 9 .

(163) أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ص 440 .

« ... وإذا وفيت البحث حقه فان اللفظ يجزل (164) تارة ، ويتوسط تارة تحسب الملاسة التي تحصل له من نور النفس وفيض العقل ، وشهادة الحق ، وبراعة النظم ... » (165) .

وقد اختلف النقاد في اى الترتيبين او النسقين اصلح (وليس هناك في الحقيقة صلاحية مطلقة ، انما يقرر ذلك نوعية النمط الادبي وطبيعة الموضوع وذوق الكاتب وحرية الخلق فيه) ، وانقسموا الى فريقين يمثل موقف كل منهما الى حد ما مذهباً في الكتابة .

منهم من يؤثر النسق المستقيم تتعاقب فيه المعاني هينة لينة في سلسلة وانتظام كانها الصوى في الطريق القاصد الواضح المعالم . فالفقاري يعرف بدءا الغاية ، كل ميسر مهمل ، فلا خفاء ولا غموض ، ولا مفاجأة ولا مغامرة ، لم يكتف عن الكاتب شيئا بل اخذ بيده وجعل ينقله في رفق وتؤدة من مرحلة الى اخرى ، مذللا له المضاعف ، ولا هم له الا ايضاح السبيل ، والاقناع بصواب الغاية وسدادها ، وفضل المسيرة وجدواها . وقد قرنوا بين هذا المذهب ومنهج الشعر في البناء لوضوح مسلك القصيدة غالبا ، واحتذائه طريقا مقننا مألوفاً .

جاء في كتاب الصناعتين : « وقال بعضهم : ليس يحمد من القائل ان يعنى معرفة مغزاه على السامع لكلامه في اول ابتدائه حتى ينتهي الى آخره بل الاحسن ان يكون في صدر الكلام دليل على حاجته ، ومبين لمغزاه ومقصده ، كما ان خير ابيات الشعر ما اذا سمعت صدره عرفت قافيته .. » (166) .

ولعل هذا النسق اليق بالرسائل الديوانية وبالخطب الموجهة الى العامة .

جاء في البيان والتبيين : « .. سئل (ابن المقفع) : ما البلاغة ؟ قال : البلاغة اسم جامع ومعان تجرى في وجوه كثيرة ، ومنها ما يكون في الاشارة ، ومنها ما يكون في الحديث ... ومنها ما يكون شعرا ، ومنها ما يكون سجعا وخطبا ، ومنها ما يكون رسائل . فغاية ما يكون من هذه الابواب الوحي فيها والاشارة الى المعنى ، والايجاز هو البلاغة . فاما الخطب بين السماطين ، وفي اصلاح ذات البين

(164) الجزالة والركة هما اساسا من صفات المعاني ، كما يرى الجرجاني ، اى انهما ينبعان منه .

(165) التوحيدى ، المقابسات ص 144 .

(166) ابو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ص 442 .

فالاكتثار في غير خطئ والاطالة في غير املال . وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك ، كما ان خير ابيات الشعر الذي اذا سمعت صدره عرفت قافيته » (167) .

ومنهم من يؤثر على هذا النسق التقليدي البسيط نسقا آخر مخالفا للاول بل قد يكون معاكسا اذ يعطيك آخر ما اعطاكه النسق السابق اولا ، فهو يضمن بالحقيقة ان تبتذل فتعرض مجانا ، ويربأ بعقل القارئ ان ينتقص ويزدري فتقدم له المعاني مهيئة جاهزة ، بل ان الكاتب المؤثر لهذا النسق جد حريص احتراما للقارئ وتقديرا له ومحبة على ان يعامله معاملة الند للند فيشركه بقدر ما يستطيع في تجربته فيمره وان بصورة مختزلة مخففة ملطفة بالمراحل التي اجتازها بما فيها من مشقة والم ومن لذة وسرور ... مرحلة البحث والطلب ثم البظفر بالقليل المطمع المغري بالكثير والجليل ، ثم انسداد السبل واطلام الافاق دونه ... معاودة الكد والجلد والمصابرة بحثا عن النور ، ثم انفتاح الطريق ثانيا ، وهكذا دواليك الى درك الغاية والوصول الى اللذة القصوى .

وما هذا النسق الثاني الذي تسلك فيه المعاني خطأ تصاعديا يتشنج تارة ويلين اخرى الى ان يبلغ ذروة ينحدر بعدها الى القرار ، وتقابل فيه (اي النسق) التشنجات والسكنات المتعاقبة المتكررة توتر النفس عند تطلعها الى ادراك ما خفي من المعاني وارتياحها - العابر - عند الفوز بها ، ما هذا النسق ، بما فيه من تشويق يقوم على توازن محكم دقيق بين التلميح والتصريح الا صورة مجملة مهذبة .. صورة فنية رمز لتجربة الكاتب وهو يعاني مخاض الخلق ، مقسما بين مد الفكر وجزره ..

يقول التوحيدى في هذا المعنى وقد ميز بين اسلوبين احدهما اقرب الى السرد او النثر العلمى ، والاخر هو من صميم النثر الفنى :

« ... وقد ر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه ، وقد ر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه ، هذا اذا كنت فى تحقيق شىء على ما هو به ، فاذا ما حاولت فرش المعنى وبسط المراد فاجل اللفظ بالروادف الموضحة ، والاشباه المقربة ، والاستعارات الممتعة . وبين المعانى بـ « البلاغة » اعنى لوح منها كشيء حتى

(167) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 139 - 141 .

لا تصاب الا بالبحث عنها والشوق اليها ، لان المطلوب اذا ظفر به على هذا الوجه عز وحلا ، وكرم وعلا . واشرح منها شيئا حتى لا يمكن ان يمتري فيه ، ويتعب في فهمه ، ويعرج عنه لاغتماضه . فهذا المذهب يكون جامعا لحقائق الاشباه والاشباه الحقائق ... » (168)

وتناول الجرجاني ايضا ظاهرة التشويق فزادها وضوحا متعمقا متوسعا في التحليل والتعليل وقد رأى فيها سنة من سنن النفس البشرية المتأصلة المستحكمة فيها :

« ... ومن المركز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد طلب له او الاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله احلى ، وبالميزة اولى ، فكان مرقعه من النفس اجل والطف ، وكانت به اظن واشغف .. » (169) .. لان المعنى بنجلي لك بعد ان يعوجك الى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ... » (170) .

ونجد وصفا دقيقا بليغا على ايجازه لهذا المذهب في التحرير والترتيب للمعاني في هذه الفقرة من كتاب الصناعتين .

« ... وكان شبيب بن شبة يقول : « ... لم ار متكلما قط اذكر لما عقد عليه كلامه ، ولا احفظ لما سلف من نطقه من خالد بن صفوان ، يشبع المعقود بالمعاني التي يصعب الخروج منها الى غيرها ، ثم ياتي بالمحلول واضحا بينا مشروحا منورا ، وكان السامع لا يعرف مغزاه ومقصده في اول كلامه حتى يصير الى آخره .. » (171) .

ومن تدقيقات التوحيدى في هذا الباب انه يرى اخذا بالمرونة ومراعاة لمقضى الحال ان يعمد الكاتب الى « تلطيف » المعاني الجليلة ، اى جعلها الطف وادق واقل بساطة بان يعمقها ويثريها ، وان يسعى من جهة اخرى فى كبح جماح المعاني الخفية الغامضة ، وتقريبها بالتخفيف من حدتها وتيسرها دون امتنان لها وابتذال .

(168) التوحيدى ، الامناع ... ج 1 ص 125 .

(169) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 158 .

(170) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 158 .

(171) أبو حلال العسكري ، كتاب الصناعتين ص 442 .

« ... قد حوت إبقاك الله هذه المقابلة ضروبا من الكلام فى النفس مختلفة ومؤتلفة وأنت إذا عنت بما سبق فى الكتاب وبما يتلوه أيضا فى الثانى غنيت عن الاكثار الذى ربما صد عن تحقيق المراد . والكلام كله بين زيادة ربما جلبت الفساد وفتحت بابا الى الشك وبين نقصان ربما جلب الاشكال وصار طريقا الى اللبس . وهذا اذا كان المتكلم عليه من باب الجلى ومن فن الواضح ، فكيف اذا كان فى الغامض الخفى اللطيف المحتجب ؟ ... وغير الكلام فى الواضح الجلى ان يكون لطيفا يستجمع الى السامع ما يربط مراده ، وفى الغامض الخفى ان يكون مكشوفًا ليلحق السامع منه ما نعا به بحثه وطلاله ... » (172) .

وما يدخل فى باب التيسير للمعانى والتشويق اليها فى وقت معا هذه الفقرة للجرجاني يحلل فيها تأثير التشبيه (تشبيه التمثيل) ويعلل - متفلسفا - المتعة التى تجدها النفس فى التشبيه فيردها الى اصلها من التكوين العقلى للانسان ، وهذا التكوين بالذات هو الذى اقتضى نسقا معينًا فى ايراد المعانى .

« ... فهذه جملة من القول تخبر عن صيغ التمثيل وتخبر عن حال المعنى معه . فاما القول فى العلة والسبب : لم كان للتمثيل هذا التأثير وبيان جهته ومأتاه ؟ وما الذى اوجبه واقتضاه ؟ فغيرها . واذا بحثنا عن ذلك

وجدنا له اسبابا وعلا كل منها يقتضى ان يفهم المعنى بالتمثيل وينبل ، ويشرف ويكمل . فاول ذلك واظهره ان انس النفوس موقوف على ان تخرجها من خفى الى جلى ، وتأثيرها بصريح بعد مكنى ، وان تردّها فى الشئ تعلمها اياه الى شئ آخر على شأنه اعلم ، وتقتطع به فى المعرفة احكم ، نحو ان تنقلها عن العقل الى الاحساس ، وعما يعلم بالفكر الى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لان العلم المستفاد من طرق الحواس او المركز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا « ليس الخبر »

كالمعينة ولا الظن كيقين » فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الانس اعنى الانس من جهة الاستحكام والقوة ، وضرب آخر من الانس وهو ما يوجه تقدم الالف كما قيل : ما الحب الا للحبيب الاول ... » (173) .

(172) التوحيد ، المقابسات ص 340 .

(173) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 136 - 137 .

جملة القول ان البناء - فضلا عما يهبه للنثر الفني من دقة ووضوح وتوازن واعتدال ورونق وتشويق - من انجع الوسائل (ولعله اهمها) التي يتوصل بها الكاتب الى التعبير عن شخصيته الفنية واكساب آثاره ما ينبغي لها من خصوصية وطرافة تتميز بهما عن غيرها من الانسار ، منافسة اياها متحديـة لها ، وذلك بفضل ما يوفر البناء من وحدة محكمة تشيع في اجزاء الانثر كلها وتسرى سريان الروح في الجسد ، وهو ما جعل بعضهم يقول هذه الكلمة العميقة البعيدة الغور : « الكتابة نفس واحدة تجزأت في ابدان متفرقة » (174) .

خاصية الایحاء

الايحاء هتك لما دون الضمائر من حجب واسوار ، وتسلسل او اقترحام لحرم الذات البشرية بحيث يقضى - الى حين - على عزلتها الاصلية ووحدتها الجوهرية فلتلتقي بغيرها من الذوات وتتحد تعاطفا ووصالا .

الايحاء « ارغام المستحيل على الامكان » ... ان يتوصل الكاتب بضرب من الاعجاز او السحر الى اشعارك بالحياة الزاخرة الفامضة المضطربة في اعماقه ... باخص خصائص هذه الحياة واشدها تفردا وتميزا ، فاذا انت تحس بما يحس ، وترى ما يرى ، وتفكر فيما يريد كان تفكر لكن .. لا كما يحس ويرى ويفكر تماما .. ابقاء منه على حريتك وحرصا على صيانة خدمتك .

ليس الایحاء خاصية على حدة .. ميزة محددة بل هو ثمرة الخصائص الادبية كلها وخلاصتها ، فاما ان تثمر هذه الخصائص اولا تثمر . ذلك سر الفن (او النبوغ والعبقرية) ولسنا ندرى لماذا اوتيه هذا ولم يؤته ذلك .

قد نفسر الفن اعنى اننا نبحث عن عوامله وبواعثه ، ونحلل آثاره وذلك دور النقد ، ولكننا نعجز عن ادراك سر اقتدار هذا الكاتب وعجز ذلك .

الفن (وكذلك الایحاء ، ولا فرق بينهما اذ الایحاء روح الفن وجوهره) الفن ملكة كالحياة .. هبة نعطها ونحس آثارها فينا ولا نعرف حقيقتها ومآناها ، بل ونعجز اطلاقا عن وصفها وتحديد ماهيتها ... لعله ضرب من الكيمياء العقلية المعقدة المفرقة في التعقيد ، او الكهرباء الخفية .. ملكة تمكن بعض

(174) ابن المديسر ، الرسالة العذواء ص 241 .

الافذاذ من الكتاب والشعراء من الاتصال الاكمل الاشقى بغيرهم ... ميزة
اشبه باشعاع الشخصيات العظيمة وما لها من قوة الحضور والجاذبية ...
شخصيات الانبياء والحكماء والابطال .

وباختصار فالايحاء شيء يذاق بالحدس ، كالذات او هو اشبه شيء
بالذات . انه روح الكلام البليغ ومصدر الحياة والحسن والرونق والاطراب
فيه .

لقد خبر القدامى (وخاصة الكلاسيكيين منهم) ظاهرة الايحاء خبرة صادقة
حقيقية وآية ذلك عمق انفعالهم وتأثرهم بازاء هذه الظاهرة ، وشعورهم
بالحيرة الشديدة امامها وادراكهم على ذلك ، انها لب الفن وكنه سره ،
وبمثابة المفتاح السحري للعوامل المحتجبة دونه وان شرارة الحياة وسحر
الجمال مبمتهما هذا اللفز المحتنع عن الوصف والتحديد .

يقول القاضي على الجرجاني : « ... وانما الكلام اصوات محلها من
الاسماع محل النواظر من الابصار وانت قد ترى الصورة تستكمل شرائط
الحسن ، وتستوفي اوصاف الكمال ، وتذهب في الانفس كل مذهب وتقف
من التمام بكل طريق ، ثم تجد اخرى دونها في انتظام المحاسن ، والثناء
!لخلقة ، وتناصف الاجزاء ، وتقابل الاقسام وهي احظى بالحلاوة ، وادنى الى
القبول ، واعلق بالنفس ، واسرع مازجة للقلب ، ثم لا تعلم . وان قايس
واعتبرت ، ونظرت وفكرت لهذه المزية سببا ، ولما خضت به مقتضيا . ولو قيل
لك : « كيف صارت هذه الصورة ، وهي مقصورة على الاولى في الاحكام
والصنعة ، وفي الترتيب والصيغة ، وفيما يجمع اوصاف الكمال ، وينتظم
اسباب الاختيار احلى وارشق ، واحظى وواقع ... لكان اقصى ما في وسعك
وغاية ما عندك ان تقول : موقعه في القلب الطف ، وهو بالطبع اليق ، ولم
تعدم مع هذه الحال معارضا يقول لك : فما عبت من هذه الاخرى ؟ وای وجهه
عدل بك عنها ؟ الم يجتمع لها كيت وكيت ... وهل للطاعن اليها طريق ؟

... يحتاجك بظاهر تحسه النواظر ، وانت تحيله على باطن تحصله
الضماير ، كذلك الكلام منشوره ومنظومه ، ومجمله ومفصله ، تجد منه المحكم
الوثيق والجزل القوي ، والمصنع المحكم ، والمنمق الموشح قد هذب كل تهذيب ،
وتقف غاية التثقيف ، وجهد فيه الفكر ، واتعب لاجله الخاطر ، حتى احتمى

ببراءته عن المعاييب ... ثم تجد لفؤادك عنه نبوة ، وترى بينه وبين ضميرك فجوة ... » (175) .

فليس يقنع اذن فى الادب (والفن عامة) بمجرد الحسن ، انما الحسن المنشود هو الحسن اذن يطرب ويسكر ويملا النفس اعجابا ويمثل الحياة تمثيلا ، ويستبد بالكيان اجمع .

وقد تناول القاضى الجرجاني هذا المعنى فى موضع آخر من كتابه لعظم اهميته ، ففيه تتمثل خصوصية الفن الجوهرية وبه يتميز عن سائر المعارف . الفن حقيقة ذوقية سبيلنا اليها « الاحساس الروحاني » وهو كما يقول القاضى الجرجاني عن الشعر :

« ... لا يحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة وانما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرنق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا ، وان لم يكن لطيفا رشيقا . وقد نجد الصورة الحسنة والخلقة الناعمة مقلية ممقوتة ، واخرى دونها مستحلاة مومقة » (176) .

وقد عرف الكلاسيكيون حق المعرفة دور الايحاء فى الادب ومكانه منه وما له من اهمية قصوى ، واعلوه المقام الذى يستحقه بكل جدارة اى فى الذروة ، باعتباره غاية الادب الاولى ، والشرط الاساسى الذى لايد من تحقيقه لنسيغ رسالة الاديوب ونتجاوب معها وننتفع منها ، فاذا لم يكن فى الاثر اىحاء اى حياة وجمال - مزدوجين متحدين كلا لا يتجزأ - فذاك الاثر مجرد كلام ... لغو لا طائل تحته ولا صلة له البتة بالادب ، وان حمل انفس الافكار واغربها .

جاء فى الرسالة العذراء فى باب ما بشتروط فى الكاتب من خصال وملكات:

« ... ان يكون الكاتب صحيح القريحة ... عذب الالفاظ دقيق الفهم ...

مع براعة الادب وتأليف الاوصاف ، ومشكالة الاستعارة ، وحسن الاشارة ،

(175) القاضى عبد العزيز الجرجاني ، كتاب الوساطة ص 426 - 427 .

(176) - - - - - ص 96 .

وشرح المعنى بمثله من القول حتى ينصب صورا منطقية (اى لفظية) تعرف
عن انفسها وتدل على احيائها » (177)

ونجد نفس المعنى عند ناقدين من نقاد الشعر ، وما قالاه عن الشعر ينطبق
تماما على النثر الفنى اذ لا فرق من هذه الناحية (اعنى الالقاء) بين الشعر
والنثر الرفيع فالالقاء ليس مقصورا على الشعر وحده وانما هو ميزة مشاعة
بين الفنون جميعا وبفضلها كما لمحا آتفا تستحق المرتبة الفن الحق عن اصالة
وجدارة .

يقول قدامة بن جعفر فى باب الوصف من كتابه لقد الشعر :

« ... اقول : الوصف انما هو ذكر الشئ كما فيه من الاحوال والهيئات ،
وكما كان اكثر وصف الشعراء انما يقع على الاشياء المركبة من ضروب المعانى
كان احسنهم من اتى فى شعره باكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم
باظهرها فيه واولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته » (178) .

قال ابن رشيق فى كلامه عن المبالغة (فى الوصف) :

« ... ومنهم من يعيبها وينكرها ، ويرأها عيبا وهجنة . قال بعض الحذاق
بنقد الشعر : « والمبالغة ربما احدثت المعنى ، وليسته على السامع ، فليست
لذلك من احسن الكلام ولا افخره ، لانها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد
وما قاربه ، لانه ينبغي ان يكون من اهم اغراض الشاعر والمتكلم ايضا الابانة
والافصاح ، وتقريب المعنى على السامع ، فاعرب انما فضلت بالبيان والفصاحة
وحلا منطقها فى الصدور ، وقبلته النفوس لاساليب حسنة ، واشارات لطيفة
تكسبه بيانا وتصوره فى القلوب تصويرا ، وقد رأيناهم احتالوا للكلام حتى
قربوه من فهم السامع بالاستعارات والمجازات التى استعملوها » (179) .

ويقول ابن رشيق فى باب الوصف من كتابه العمد :

(177) ابن المدبر ، الرسالة المذراء ص 229 .

(178) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص 118 .

(179) ابن رشيق ، العمد ج 2 ص 50 .

« واحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثل عيانا وقال بعض المتأخرين : ابلغ الوصف ما قلب السمع بصيرا وقال غيره : الالفاظ في الاسماع كالصور في الابصار » (180)

اذا سرى تيار الایحاء في الكلام دبت فيه الحياة توا ناطقة مترنمة فاذا فيه من حى كل صورة ، ومن كل كائن شكل ، ومن كل شىء رسم ، بل ومن كل ثمرة طعم ، ومن وصفوا هذه الميزة التخيلية التصويرية في الایحاء (والایحاء قوامه وجوهره محاكاة .. ضرب رفيع من المحاكاة وتخيل) واجادوا في وصفها ابن الاثير : « .. ومن له ادنى بصيرة يعلم ان للالفاظ في الاذن نفمة لذيدة كنفمة اوتار ، وصوتا منكرا كصوت حمار ، وان لها في الفم ايضا حلوة كحلوة العسل ، ومرارة كمرارة الحنظل ، وهى على ذلك تجرى مجرى النغمات والطبوع » (181) ...

« وبعد هذا ، فاعلم ان الالفاظ تجرى من السمع مجرى الاشخاص من البصر ، فالالفاظ الجزلة تتخيل في السمع كاشخاص عليها مهابة ووقار ، والالفاظ الرقيقة تتخيل كاشخاص ذوى دماعة ولين اخلاق ولطافة مزاج ، ولهذا ترى الفاظ ابى تمام كانها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأوا سلاحهم ، وتأهبوا للطراد ، وترى الفاظ البحترى كانها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين باصناف الحلى » (182) .

ومثله في معناه قوله للمتأبى وقد صيغ في ايجاز بليغ ثرى بالدلالة « .. الالفاظ اجساد والمعاني ارواح وانما تراعا بعيون القلوب » (183) .

وظاهرة الایحاء وان اتسمت ظاهرا بالبساطة تمام البساطة والوضوح هى نتيجة جملة معقدة من العوامل تشترك في تحقيقها . وهذه العوامل او الوسائل متضامنة متكاملة لا غنى لاحدها عن الاخر ، وقد عرضنا لبعض منها مثلا التوازن والتناسب بين اللفظ والمعنى والاقتصاد في التعبير وهو صنو التوازن ، وثرء المعنى ، والبناء المحكم في مستوى الجملة وفي مستوى النص والاثر كله ، ومنها اخيرا الوصف باصنافه ودرجاته .

(180) ابن رشيقي ، المصنف ج 2 ص 278 .

(181) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 180 .

(182) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 178 .

(183) ابو حلال السكري ، كتاب الصناعتين ص 161 .

ولئن كانت هذه الخصائص كلها ضرورية جمة الفائدة عظيمة الاثر فان منها ما هو اخص بالنثر الفني وادخل فيه واولى به واعنى بذلك ميزتين لهما الدور الحاسم فيه هما الخيال والموسيقى ، واليهما فى الحقيقة يمكن رد معظم هذه الخصائص المشار اليها .

ففى الموسيقى يدخل النظم وما يصل به من نبض وحركة وإيقاع ، وكذلك طبيعة اللفظ من رقة وجزالة وتألف وانسجام .

اما الخيال فهو يشتمل على الوصف الحقيقى والمجازى ، ويقوم بصفة اخص على الصور من تشابيه واستعارات ، وهو وثيق الصلة والنسبة بالمعنى وتخبر اللفظ لان الخيال الحق ليس زخرف سطوحيا .. زينة ملفقة ، وانما هو افكار مركزة أصيلة الا انها صيغت فى قالب صور بحيث يصح القول ان الافكار فى النثر الفنى (وفى الشعر ايضا) صور مترنمة .

اما الموسيقى فهى تقوم اساسا فى نظر الكلاسيكيين على الازدواج (او الموازنة) وان تضمن الاسلوب فى الان نفسه شيئا من النثر المرسل وشيئا قليلا من السجع الذى قد يعرض من حين الى حين عفوا دون ادنى تكلف .

والازدواج خاصية جوهرية فى النثر الفنى العربى القديم لا غنى له عنها مطلقا ، وهى الميزة الغالبة على الاساليب الرفيعة سواء فى ذلك القرآن والحديث النبوى والخطب البليغة والرسائل الجيدة .

يقول ابو هلال العسكري : « لا يحسن منشور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجا ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج ، ولو استفنى كلام عن لكان القرآن ، لانه فى نظمه خارج من كلام الخلق ، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل فى اوساط الايات فضلا عما تزوج فى الفواصل منه كقول الله تعالى « الحمد لله الذى خلق السموات والارض . وجعل الظلمات والنور » (184) .

ويقول ابن الاثير بعد ان شرح معنى الموازنة : « ... والكلام بذلك طلاوة ورونى ، وسببه الاعتدال لانه مطلوب فى جميع الاشياء ، واذا كانت مقاطع

(184) ابو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ص 260 .

الكلام معتادة وقعت من النفس موقع الاستحسان ، وهذا لامراء فيه لوضوحه ... » (185) .

ويعمد الى التمييز بين الموازنة والسجع مدققا خاصية كل منهما مبينا مكان الازدواج من القرآن ويستنتج من الفقرة الاتية ان الازدواج قوام البلاغة الحق لانه اقرب الى الاعتدال ، وامس رحما به .

« ... وهذا النوع من الكلام هو اخو السجع في المعادلة دون المائلة ، لان في السجع اعتدالا وزيادة على الاعتدال ، وهي تماثل اجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد . واما الموازنة ففيها الاعتدال الموجود في السجع ، ولا تماثل في فواصلها ، فيقال اذن : كل سجع موازنة ، وليس كل موازنة سجعا ، وعلى هذا فالسجع اخص من الموازنة ... وامثال هذا في القرآن كثير بل معظم آياته جارية على هذا النهج حتى انه لا تخلو منه سورة من السور ، ولقد تصفحته فوجدته لا يكاد يخرج منه شيء عن السجع والموازنة » . (186) .

ولئن كان للاسلوب المزدوج مثل هذه المكانة والحظوة عند القدامى فذلك يرجع الى ما يمتاز به من تناسق تام بين اجزائه وهذا التناسق يتمثل في تداعي اجزاء الكلام وتجاوبها (سواء كان ذلك في مستوى الجملة والفقرة او النص والفصل) كما هو الشأن في الموسيقى اذ تتطلب النغمة اختها المكمل لها وتدعوها ، وتمهد لها وتقتضيها ، فاذا ما اقترنت بنظيرها حصل ضرب من التجاوب والتضاد هو موضع الروعة الغنائية في الموسيقى وفي الاسلوب معا ، هذا فضلا عما في الكلام في مجموعه (نصا او فصلا) من ايقاع وما للايقاع من قوة دلالة وطاقة تعبير .

ولذلك تكون الجملة (وكذلك الفقرة) في الاسلوب المزدوج موقعة موزونة كأنها البيت من الشعر او النغمة الموسيقية توازنا واعتدالا بل هي اشبه بالنغمة الموسيقية وذلك لتنوع اوزان النثر الفني وتعددتها وعدم ثبوت النثر الفني على نغم واحد لا يتعداه كما هو الشأن بالنظر الى القصيد .

وجه الامتياز والروعة في الاسلوب المزدوج ان له حظا غير قليل من موسيقى الشعر دون تشابه النغم فيه ورتابته وفيه ما للنثر المرسل من سلاسة

(185) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 279 .

(186) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 279 .

ومرونة وطواعية وقدرة فائقة على التعبير . وهو ايضا من جهة اخرى وسط بين السجع وما فيه من قيود مجحفة بالمعنى ومن عرقلة للفكر وتكلف ورتابة اذا استمر وطال وبين النثر المرسل وما يقلب عليه من جفاف وبرود .

والتوحيدى من الذين قالوا بتوفر الوزن (اى الموسيقى) فى النثر الفنى ، وانفرد بين جميع الكتاب والنقاد القدامى بايضاح هذا المعنى وتاكيده ، مساويا بين الشعر والنثر الفنى من حيث الجوهر (او على الاصح جانب منه وهو الموسيقى) وان اختلفا صياغة ، مدققا ومفصلا حيث اكتفى غيره بالايجاز والتلميح قال :

« ... قال ابو سليمان : المعانى المعقولة بسيطة فى بحبوحة النفس ، لا يحوم عليها شئ قبل الفكر ، فاذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق لفى ذلك الى العبارة ، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر ، وبين وزن هو سياقة الحديث . وكل هذا راجع الى نسبة صحيحة او فاسدة ، وصورة حسنة او قبيحة ، وتأليف مقبول او معجوم ، وذوق حلو او مر ... » (187).

وقال فى معرض التوفيق بين النثر الفنى والشعر ملحا على القاربة الواشجة التى تصل بينهما .

« ... اذا نظر فى النظم والنثر على استيعاب احوالهما وشرائطهما والاطلاع على هوائيهما وتواليهما كان ان المنظوم فيه نثر من وجه والمنثور فيه نظم من وجه ولولا انهما يستهمان هذا النعت لما اختلفا ولا اختلفا » (188) .

« ... ففى النثر ظل النظم ، ولولا ذلك ما خف ولا حلا ، ولا طاب ولا تحلى . وفى النظم ظل من النثر ، ولولا ذلك ما تميزت اشكاله ، ولا عذبت موارده ومصادره ، ولا بحوره ولا طرائفه ، ولا اختلفت وسائله وعلائقه » (189).

ونجد نفس المعنى ان الصلة الحميمة بين الشعر والنثر فى هذه الفقرة التى تلخص مفهوم الادب الرفيع عند ابي حيان وهو ما جمع قالف بين فضائل الشعر والنثر معا ، فاستعار الشعر فيه شيئا من عمق النثر الفنى واحكام بنائه ،

(187) التوحيدى ، الامتاع ... ج 2 ص 138 .

(188) التوحيدى ، الامتاع ... ج 2 ص 135 .

(189) التوحيدى ، المقاسبات ص 245 - 246 .

واقترس النثر الفني فيه شيئا من موسيقى الشعر وخياله فتساويا بل تشابها من حيث الروعة الفنية امتاعا وإطرابا .

« ... وفي الجملة ، أحسن الكلام ما رقى لفظه ، ولطف معناه ، وتلاا رونقه ، وقامت صورته بين نظم كانه نثر ، ونثر كانه نظم ، يطعم مشهوده بالسمع ، ويمتنع مقصوده على الطبع حتى اذا رامه مريخ حلق ، واذا حلق اسف ، اعنى يبعد عن المحاول بعنف ، ويقرب من المتناول بلطف » (190) « .. فقلت له : فلم لا يطرب النثر كما يطرب النظم ؟ فقال : لانا منتظمون ، فما لاءمنا أطربنا وصورة الواحد فينا ضعيفة ، ونسبتنا اليه بعيدة ، فلذلك اذا أنشدنا ترننا ... وقد نجد مع ذلك أيضا في أنفسنا مثل هذا الطرب والارحية والنشوة والترنج عند فصل مثنور ... » (191) .

وللموسيقى - فضلا عن دورها الرئيسى المتمثل فى كونها بعضا من جوهر النثر الفني للاتصالها العضوى بالمعنى فيه من حيث هى تكسبه « قوة اقناع » ، ومزيذا من التأثير - للموسيقى دور آخر بالغ الاهمية ، فهى تمهد للصور من مجازات وتشابيه واستعارات مهيئه النفس لها ، منبهة الحس (والخيال ايضا) اليها اذ هى تحفزها وتستنشطه ، وتزيده رقة ورهافة وتقبلا وافتاحا وتجاوبا وانفعالا مع ما يعرض له من الوان الصور ، كما انها تصاحب هذه الصور متحدة مزدوجة بها ، ثم تشيعها وتتلوها ، وكأنها الصدى يذكر بها متعقبا اياها ، مستبقيا اثرها وموسعا معمقا لمداها .

وعلى هذا يصح القول ان هناك تضامنا تمام التضامن والتكامل بين الموسيقى والخيال فى صلب الاثر الفنى .

الخيسال :

الافكار فى النثر الفنى والشعر ، كما قلنا ، صور مترنمة ، والصور «معادلات» تناظر تجربة الفنان .. تعبير حديث عن حقيقة قديمة قد فهمها الكلاسيكيون حق الفهم وان لم يعبروا عنها بمثل الدقة والوضوح والتعمق والتفصيل الذى امتاز به النقاد المحدثون فى الغرب .

(190) التوحىدى ، الامتاع ... ج 2 - ص 145 .

(191) التوحىدى ، المقابسات ص 261 - 262 .

لقد عرف القدامى حق المعرفة ما للخيال فى النثر الفنى من اهمية عظمية
وانه ليس شيئا كماليا .. مجرد زينة بل هو من المقومات الجوهرية ووجوده فى
النثر الفنى ضرورة حيوية لا غنى عنها .

يقول الجرجانى فى هذا المعنى مؤكدا فى جزم مكان الخيال من البلاغة
مشيرا الى دوره العظيم الاساسى فيها :

« ... واول ذلك واولاه واحقه بان يستوفيه النظر ويتقصاه القول على
التشبيه والتمثيل والاستعارة فان هذه اصول كثيرة كان جل محاسين الكلام ،
ان لم نقل كلها متفرعة عنها وراجعة اليها ، وكانها اقطاب تدور عليها المعانى فى
متصرفاتها ، واقطار تحيط بها من جهاتها » (192) .

الى هذا المعنى نفسه يذهب الجرجانى ردا على اعتراض مفترض حين يقرر
بان المجاز (اى الخيال) جزء لا يتجزأ من نظم الكلام البليغ يتنزل فى الصميم
من نسيجه وانهما (اعنى النظم والمجاز) يؤلفان وحدة عضوية لا انفصام لها :

« ... فان قيل : قولك : « الا النظم ... يقتضى اخراج ما فى القرآن من
الاستعارة وضروب المجاز من جملة ما هو به معجز ، وذلك لا مساغ له » قيل :
ليس الامر كما ظننت بل ذلك يقتضى دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به
معجز ، وذلك لان هذه المعانى التى هى الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر
ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم ، وعنهما يحدث وبها يكون لانه لا
يتصور ان يدخل شئ منها فى الكلم وهى افراد لم يتوخ فيما بينها حكم من
احكام النحو ، فلا يتصور ان يكون ههنا فعل او اسم قد دخلته الاستعارة من
دون ان يكون قد الف مع غيره » (193) .

وسر فاعلية الخيال وما له من بالغ التأثير يكمن فى خاصية التجسيم
والتشخيص للفكرة او الاحساس ، فهو يقابل الحياة بمثلها ، اى انه يمر عن
التجربة الحية بما « يعادلها » بان يجسم الفكرة الام التى هى بمثابة اللب
والنواة للتجربة .

فعملية الخلق تشتمل اجمالا على مرحلتين : اولاهما تفكيك للتجربة
وتحليل لها بحثا عن الفكرة الجوهرية التى ستكون دعامة (او بمثابة المفتاح

(192) عبد القاهر الجرجانى ، اسرار البلاغة ص 33 .

(193) - - - دلائل الاعجاز ص 300 - 301 .

او الطريق) للمرحلة الموالية . وهذه المرحلة الثانية تتمثل في اعادة جمع العناصر الاولية والتأليف لها (مع الزيادة والتوسيع والحذف والتشذيب) لكن في شكل بناء منظم يقوم على اساس الفكرة الجوهرية وقد استقطبت هذه العناصر واتحدت بها اتحادا كليا .

وها هنا معنى « المعادلة » في الادب والفن عامة ، وفرق ما بين الطبيعة والصناعة او ما بين المادة الخام والاثر الفني ، فليس الادب تعبيراً مباشراً عن الاحساس ونقلًا للتجربة كما هي على حالها في النفس كتلة غفلة . . خليطاً ساذجاً وانما هو بناء وتكوين وخلق وانشاء الغرض منه ترجمة الاحساس الى شيء مجسم محسوس .

« ... فالتعبير عن الاحساس تعبيراً مباشراً في رأى الناقد الانكليزي (Leavis) يدل على فشل الكاتب في الخلق فشلاً ترجع اسبابه الى عدم وجود « المعادل الموضوعي » الذي يقوم مقام الاحساس . . والبلاغة في ان يجسم الكاتب الاحساس لا ان يخبرنا به » (194) .

وقد عبر الجرجاني عن هذا المعنى بالذات اعنى فضل الصورة على الفكرة المجردة ومحض الاخبار في مجال التعبير الفني - وما للصورة من قوة التأثير في النفس (Impact) متغلغلا الى كنه فضيلة الصورة وهي ان تقذف النور في قلبك ، فتجعلك مبصراً مشاهداً حتى كأنك الكاتب الذي تقرأ له وكأن التجربة هي تجربتك تعيشها بصميم كياناتك وهنا فرق ما بين الايحاء والوصف المباشر ، فوصفك الشيء قتل له وفي الملح سر الحياة .

« .. ولو ان رجلاً اراد ان يضرب لك مثلاً في تنافى الشيئين فقال : هذا وذاك هل يجتمعان ؟ واشار الى ماء ونار حاضرين وجدت لتمثيله من التأثير ما لا تجده اذا اخبرك بالقول فقال : هل يجتمع الماء والنار ؟ .. وما يدلك على ان التمثيل بالمشاهدة يزيد أنساً .. انك قد تعبر عن المعنى بالعبرة التي تؤديه وتبالغ وتجتهد حتى لا تدع في النفوس منزعا نحو ان تقول وانت تصف اليوم بالطول : يوم كأطول ما يتوهم وكأنه لا آخر له ، وما شاكل ذلك ، فلا تجد له من الانس ما تجده لقوله :

ويوم كظل الرمح قصر طوله دم الزق عنا واصطفاق الزاهر

(194) د . رشاد رشدي ، ما هو الادب ص 6 .

على ان عبارتك الاولى اشد واقوى في المبالغة من هذا . فظل الرمح على كل حال متناه تدرك العين نهايته ، وانت قد اخبرت عن اليوم بأنه كأنه لا آخر ... وكذا تقول : فلان اذا هم بالشئ ، لم يزل ذلك عن ذكره وقلبه ، وقصر خواطره على امضاء عزمه ، ولم يشغله شئ عنه ، فتتعاطى للمعنى بابلغ ما يمكن ثم لا نرى فى نفسك له هزة ولا تصادف لما تسمعه اريحية ، وانما تسمع حديثا ساذجا وخيرا غفلا حتى اذا قلت :

**اذا هم القى بين عينه عزمه
امتلات نفسك سرورا ، ادرتتك طربة**

كما يقول القاضي ابو الحسن الجرجاني لا تملك دفعها عنك ، ولا تقبل : ان ذلك لمكان الایجاز ، فانه وان كان يوجب شيئا منه فليس الاصل له بل لان اراك العزم واقفا بين العيين ، وفتح الى مكان **المعقول من قلبك بابا من العين** « (195) .

وقد عرض الجرجاني مرارا بالوصف والبيان لما للخيال ومن ثم للمصور (من تشابيه واستعارات وغيرها من انواع المجاز) من زيادة في اقدار المعاني ومضاعفة لقواها ، وما لها - تبعا لذلك - من شدة التأثير في النفوس حتى تستهويها وتمتلكها امتلاكا .

« اعلم ان مما اتفق العقلاء عليه ان التمثيل اذا جاء في اعقاب المعاني او برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الاصلية الى صورته كساها ابهة ، واكسبها منقبة ، ورفع من اقدارها ، وشب نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب اليها ، واستثار لها من اقاصى الافئدة صباة وكلفا ، وقسر الطباع على ان تعطيتها محبة وشغفا » (196)

كما انه عرض ايضا في روعة بيان لمدى تصرف خيال الكاتب الفنان في الواقع تغييرا وتحويلا حتى يكاد يقلب الاشياء من الضد الى الضد ، ولما للصورة من تفنن ولباقة في اداء لطائف المعاني ودقائق الشعور .

« فانك لترى بها (اي الاستعارة) الجماد الناطق ، والاعجم فصيحاً والاجسام الخرص مبينة ، والمعاني الخفية بادية جليلة ... ان شئت اترك المعاني اللطيفة

(195) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 142 .

(196) - - - - - ص 128 .

التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت
لطفت الاوصاف الجثمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الا الظنون . (197) .

ونجد نفس المعنى في قوله : « وتكلف القول في أن للتمثيل في هذا
المعنى المدى الذي لا يجارى اليه ، والباع الذي لا يطاول فيه كاحتجاج
للضرويات - وكفى دليلا على تصرفه فيه باليد الصانع ، وإفائه على غايات
الابتداع انه يريك العدم وجودا ، والوجود عدما ، والميت حيا والحي ميتا ...
ولطيفة اخرى له في هذا المعنى هي اذا نظرت اعجب ، والتمعجب بها احق ومنها
اوجب ، وذلك جعل الموت نفسه حياة مستأنفة حتى يقال انه بالموت استكمل
الحياة في قولهم « فلان عاش حين مات » (198) .

والجرجاني كدأبه لا يقنع بتسجيل الظاهرات النفسية والفنية ويأبى
الا ان يتعمق في تحليلها وتفسيرها ولا يقر له قرار حتى ينفذ الى العلل
الاولى ، ولا تشفيه الا غاية الكشف والبيان .

فاذا كان للتجسيم والتشخيص - ومن ثم للصورة - مثل هذا التأثير
فذلك يرجع الى ما لها من خصائص جوهرية متضامنة متلازمة متداخلة متحدة
لم تتوفر بنفس المقدار والكيفية في غيرها من وسائل التعبير .

وهذه الخصائص او المزايا اربعة وهي قوة الاقناع ومدى الاشعاع ، التركيز،
سرعة الدلالة ، والتشويق .

قوة الاقناع - ودوام الاثر والاشعاع :

للجرجاني في تحليل قوة الاقناع التي تنفرد بها الصورة تفسيران
متكاملان احدهما (وقد لمحنا اليه آنفا) يتصل بطبيعة النفس البشرية وكيفية
ادراكها لمختلف المعاني ، وتفاوت هذا الادراك قوة ووضوحا ، رسوخا وانطبعا
تبعاً لنوعية المعاني .

« ... ومعلوم ان العلم الاول اتى النفس اولا عن طريق الحواس والطباع
ثم من جهة النظر والروية ، فهي اذن امس بها رحما واقوى لديها ذمما واقدم

(197) عبد القاسم الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 50 - 51 .

(198) - - - - - ص 182 .

لها صحبة ، وأكد عندها حرمة ، وإذا نقلتها في الشيء ، . بمثله عن الإدراك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب الى ما يدرك بالحواس او يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة ، فانت كمن يتوسل اليها للفريب بالحميم وللجديد الصحبة بالحبيب القديم . فانت اذن مع الشاعر وغير الشاعر اذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل ثم مثله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ثم يكشف عنه الحجاب ويقول : ها هو ذا فابصره تجده على ما وصفت « (199) .

اما التفسير الثاني فهو ادخل في الاسلوب وطريقة التعبير ، وخاصة صياغة المعاني وكيفية ابرازها وتأكيدا .

« ... قد اجمع الجميع على ان الكناية ابلغ من الافصاح ، والتعريض اوقع من التصريح ، وان للاستعارة مزية وفضلا ، وان المجاز ابدا ابلغ من الحقيقة الا ان ذلك وان كان معلوما على الجملة فانه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته ، وحتى يغفل الفكر الى زواياه ، وحتى لا يبقى عليه موضع شبهة ومكان مسألة ..

واما الاستعارة فسبب ما ترى لها من المزية والفضامة انك اذا قلت : رأيت أسدا كنت قد تطلعت لما أردت اثباته له من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء وذلك انه اذا كان اسدا فواجب ان تكون له تلك الشجاعة العظيمة ، وكالمستحيل او المتنوع ان يعسر منها . واذا صرحنا بالتشبيه فقلت : رأيت رجلا كالاسد ، كنت قد اثبتنا اثبات الشيء يترجح بين ان تكون وبين ان لا يكون ، ولم يكن في حديث الوجوب في شيء » (200) .

وتناول الجرجاني نفس المعنى في القسم الاخير من كتابه « دلائل الاعجاز » مؤكدا له منها بوجه الفضيلة والمزية فيه وذلك لما يوليه من اهمية كبرى لخاصية الایحاء .

قال : « ... هذا فن من القول دقيق المسلك لطيف المآخذ وهو انا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بان يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في اثبات الصفة هذا المذهب ، واذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف ودقائق تمجز الوصف ورأيت هناك شعرا شاعرا ، وسحرا ساحرا ،

(199) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 132 - 138 .

(200) - - دلائل الاعجاز ص 55 ، 57 - 58 .

وبلاغة لا يكمل لها الا الشاعر المغلق والخطيب المصنع وكما ان الصفة اذا لم تأتكم مصرحا بذكرها مكشوفاً عن وجهها ، ولكن مدلولاً عليها بغيرها كان ذلك افخم لشأنها والطف لمكانها ، كذلك اثباتك الصفة للشيء تثبتها له اذا لم تقله الى السامع صريحا ، وجئت اليه من جانب التعريض والكناية والرمز والاشارة كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليلة ولا يجهل ، موضع الفضيلة فيه » (201) .

ويتصل بقوة الاقناع ميزة أخرى تختص بها الصورة ويمكن ان نفعتها باتساع مدى الاشعاع ودوام الاثر وهي بمثابة « القوة الضاربة » في الشعر والنثر الفني بفضلها يغزو الادب الرفيع العقول ويستولى على القلوب امداد طويلا بل وقد يتجدد هذا التأثير ويتضاعف على مر الايام .

وقد اهتم العرب بهذه الظاهرة ولهجوا بذكرها واكبروها غاية الاكبار لما للبلاغة وخاصة منها الشعر من سلطان على نفوسهم وتأثير في الرأي العام بينهم . وقد عبر الجاحظ عن هذه الخاصية ابلغ تعبير اذ قال يخص بعضا من شعر الهجاء :

« فما الميسم في جلد البعير بأعلق من بعض الشعر ... » (202)

ولئن كان للبلاغة العالية - شعرا كانت او نثرا - مثل هذا الاشعاع والدوام حتى كأنها تسرى سريان العدوى وتنتشر في القلوب انتقاشا وكان لا مخلص من سحرها القاهر فذلك يرجع اساسا الى مزيته الموسيقى والخيال فيها .

اما الميزة الثانية التي تفردت بها « الصورة » في النثر الفني والشعر فهي التركيز . ونعني بالتركيز شحنة كبيرة من الفكر والاحساس في حيز قليل من اللفظ وذلك مما يكسب العبارة اكتنازا وقوة نفاذ ، وان يكون لهذه الشحنة مدى دلالي واسع بحيث لا يقف القارئ أو السامع على نهايته ، ولا يقدر على الالام به - فضلا من الاحاطة والاستيعاب - الا بعد ادمان النظر والتأمل ويبقى مع ذلك معين الدلالة مسترسلا لا ينضب ولا يستطيع استنفاده والتمكن منه .

(201) نفس المصدر ص 236 .

(202) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 363 .

وانما هو دائم الاشعاع متجدد الطاقة ، منبعث المحصب فوار الحياة ، وكان تحت اللفظ اعماقا لا قرار لها واغوارا دونها اغوار .

وهذه الخاصة تشبه ظاهرة العمق أو « الإبعادية » (perspective) في الرسم حيث يتراءى لنا فضاء مديد يفور ثم يفور وينأى كالأفق بعدا وامتناعا . وقد شغف القدامى بفضيلة التركيز فالبلاغة عندهم الإيجاز وأبلغ الإيجاز ما اتصل واقترن بالإيحاء .

يقول الجرجاني في هذا المعنى : « ومن خصائصها (الاستعارة) التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها انها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنّي من الفصن الواحد انواعا من الثمر ... » (203) .

« هذا وليس اذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح اغناك ذاك عن الفكرة اذا كان المعنى لطيفا ، فان المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على اول ، ورد تال الى سابق ... فهذا هو الذي اردت بالحاجة الى الفكر ، وبأن المعنى لا يحصل لك الا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نبيله .. » (204) .

ويقول موضحا هذه الخاصية مدققا اياها في اسلوب آخر أدخل في المنهجية واقرب الى الموضوعية وهو اسلوب التعريف والتحديد .

« .. الكلام على ضربين : ضرب انت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ... وضرب آخر انت لا تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض ... ومدار هذا الامر على الكناية والاستعارة والتمثيل ... واذا قد عرفت هذه الجملة فما هنا عبارة مختصرة وهي ان تقول : المعنى ومعنى المعنى ، تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والسنى تصل اليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى ان تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى الى معنى آخر كالذي فسرت لك » (205) .

(203) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 50 - 51 .

(204) - - - - - ص 166 .

(205) - - - - - دلائل الاعجاز ص 202 .

ويبلغ من ثراء الصورة وعمقها بفضل ما اوتيت من قوة التركيز انها تصبح مع ما لها من الجمال والسحر، تعبيرا فلسفيا اصيلا فابضا حيا ينفذ الى اخفى اسرار الوجود فيكشف لنا عن الوحدة الاصلية الصميمة المحتجة وراء تعدد الكائنات على اختلافها وما بينها من تضارب وتنافر وتضاد ، « وهكذا اذا استقرت التشبيهات وجدت التباين بين الشئيين كلما كان اشد كانت الى النفوس اعجب ، وكانت النفوس لها اطرب وكان مكانها الى ان تحدث الاريجية اقرب ، وذلك ان موضع الاستحسان ومكان الاستظراف ، والمشير للدفين من الارتياح ، والمتألف للنافر من المسرة ، والمؤلف لاطراف البهجة انك ترى بها الشئيين مثلين متباينين ، ومؤلفين مختلفين . وترى الصورة الواحدة في السماء والارض ، وفي خلقه الانسان وخلال الروض . » (206) .

ويتناول الجرجاني المعنى ثانيا فيمكن في التحليل والتعليل والكشف والايضاح للمغزى الذي اشرنا اليه آنفا « ولم تأتلف هذه الاجناس المختلفة للممثل ، ولم تتصادف هذه الاشياء المتعادية على حكم المشبه الا لانه لم يراع ما يحضر العين ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الرؤية بل بما تعلق الروية ، ولم ينظر الى الاشياء من حيث توعي فتحويها الامكنة بل من حيث تعيها القلوب الفطنة ، ثم على حسب دقة المسلك الى ما استخرج من الشبه ولطف المذهب ، وبعد التصعد الى ما حصل من الوفاق استحق مدرك ذلك المدح واستوجب التقديم واقتضاك العقل ان تنوه بذكره » (207) .

وليس يؤتى هذه الدرجة من الابداع في التصوير ولا يبلغ هذه المرتبة العالية في ميدان الفن الا من كان دقيق الحس صادق الحدس ذا بصيرة نفاذة متطلعا الى ما دون الظواهر من اسرار ، شغوبا بما بين شتى الكائنات الحي منا والجماد من « مشابهات خفية » اى من نسب حميم وقاربة واشجة او من « موافقات » كما يقول بودلير (Correspondances) من شأنها ان تحدث بينها تعاطفا وتجاوبا .

« ولم ارد بقولى : ان الخلق في ايجاد الائتلاف بين المختلفات في الاجناس انك تقدر ان تحدث هناك مشابهة ليس لها اصل في العقل ، وانما المعنى ان هناك مشابهات خفية يصدق المسلك اليها فاذا تغفل ففكرها فادررها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالفائض على الدر » (208) .

(206) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 146 .

(207) - - - - - ص 173 - 174 .

(208) - - - - - ص 175 .

وقد عبر الجرجاني عن هذا المعنى المجمل بشيء كثير من الدقة والتفصيل ملحا في اشتراط النسبة الصميّة بين الاشياء المختلفة لانها قوام الايحاء ، وانهتزهما فرصة لبيان حقيقة الايحاء بيانا رائعا وكأنه على لسان ناقد مسن المحدثين ، والجدير بالملاحظة تعمق الجرجاني في تحليل التشبيه وغيره من الصور ، وقد تفرد بالاحسان في هذا الباب ، اذ قد نزع في بحثه الى التفلسف الا انه تفلسف رصين معتدل امتزج فيه العقل الناضج القوى بالذوق المرفه السليم .

« ... واعلم انى لست أقول لك انك متى الفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت واحسنت ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط وهو ان تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الامر شبها صحيحا معقولا ، وتجد للملاءمة والتأليف السوى بينهما منجبا واليهما سبيلا ، وحتى يكون اثتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس ، فاما ان تستكره الوصف وتروم ان تصوره حيث لا يتصور فلا : لانك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الاخرق يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة تجيء فيها نتو ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبو ، وانما قيل ، شبهت ولا تعنى في كونك مشبها ان تذكر حروف التشبيه او تستعير ، انما تكون مشبها بالحقيقة بان ترى الشبه وتبينه ، ولا يمكنك بيان ما لا يكون ، وتمثيل ما لا تتمثله الاوهام والظنون .. » (209) .

وآية هذه النزعة ... نزعة التفلسف تحليله الدقيق النفساني الجمالي في آن (وهنا موطن السبق والزيادة التي امتاز بها الجرجاني في النقد الادبي وهي زيادة صحيحة لا يتطرق اليها الشك) لعملية خلق التشبيه والصور عامة في بعض من مراحلها .

وقد انتبه الى حقيقة جليلة من حقائق الفن والنقد واعنى بها « التجريد » (Stylisation) قال : « الا ترى ان التشبيه الصريح اذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس ثم لطف وحسن لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن الا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه والمشبّه به من الجهة التي بها شبهت الا انه كان خفيا لا ينجلي الا بعد التائق في استحضار الصور وتذكرها ، وعرض بعضها

(209) نفس المصدر ص 174 .

(210) نفس المصدر ص 176 .

على بعض ، والتقاط النكتة المقصودة منها ، وتجريدها من سائر ما يتصل بها. نحو ان يشبه الشيء بالشيء في هيئة الحركة فتطلب الوفاق بين الهيئة ، والهيئة مجردة من الجسم وسائر ما فيه من اللون وغيره من الاوصاف « (210) .

وبعد ان يسوق شاهدا من الشعر ويحلله يعتمد الى خلاصة مجملته للمعنى فيقول : معلقا : « ولم يكن اعجاب هذا التشبيه لك وايناسه اياك لان الشيتين مختلفان في الجنس اشد الاختلاف فقط ، بل لان حصل بازاء الاختلاف اتفاق كاحسن ما يكون واتمه ، فمجموع الامرين - شدة ائتلاف في شدة اختلاف - حلا وحسن، وراق وفتن « (211) .

سرعة الدلالة :

ومما اختصت به الصورة أيضا في النثر والشعر سرعة الدلالة ، اذ ليست العبرة في الادب والفن بمجرد الدلالة او حتى بصحة الدلالة فقط وانما يشترط في الدلالة السرعة والطلاقة والقصد رأسا الى الفاية ، فمن شأن التلكؤ والتبذل او الالتواء والتميع في التعبير ان يعرقل كمال الافهام ويحول دون اللذة الفنية المطلوبة .

يقول ابو الحسن الرماني في هذا المعنى : « البيان هو احضار المعنى للنفس بسرعة ادراك ، وقيل ذلك لئلا يلتبس بالدلالة لأنها احضار المعنى للنفس وان كان بابطاء « (212) .

وقال : « ... البيان الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عقلة ، وانما قيل ذلك لانه قد يأتي التعقيد في الكلام الفنى يدل ، ولا يستحق اسم بيان « (213) .

وقريب من هذا قول الجرجاني يقارن فيه بين الاسلوب السلس الطلق والاسلوب الخشن المعقد ، وقد قرن كماداته بين الظاهرة الاسلوبية والظاهرة النفسانية العقلية .

« .. واما التعقيد فانما كان مذموما لاجل ان اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع ان يطلب المعنى بالتحيلة ويسعى اليه من غير الطريق ... وانما ذم هذا الجنس لانه احوجك الى فكر زائد عن المقدار الذي يجب في مثله وكذك بسوء الدلالة ، وادع المعنى لك في

(211) نفس المصدر ص 177 .

(212) ابن رشيقي ، العمدت ج 1 ص 225 .

(213) - - - ج 1 ص 225 .

قالب غير مستو ولا مملس بل خشن مضرس، حتى اذا رمت اخراجه عسر عليك،
واذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن (214) « واما الملخص فيفتح
لفكرتك الطريق المستوي ويمهده، وان كان فيه تعاطف اقام عليه المنار، واوقد
فيه الانوار حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته، وتقطعه قطع الواثق بالنجح في
طيته ... وهل شيء احلى من الفكرة اذا استمرت وصادفت نهجا مستقيما ،
ومذهبا قويا وطريقة تنقاد وتبينت لها الغاية فيما ترتاد ... » (215) .

التشويق :

ومن الخصائص الجوهرية التي تتصف بها الصورة ميزة التشويق وذلك
اننا لا نصل الى معني الصورة وما تنطوي عليه من رمزا أو رموز الا بعد بحث
وطلب وشيء غير قليل من الجهد واعمال الفكر حسب مكان الصورة من الفموض
او الوضوح واليسر والامتناع ، ولسنا نعطي المعنى بدءا جاهزا مهيئا ، لما في
ذلك من جفاف وابتذال وبرود « ... ان المعنى اذا اتاك مهيئا فهو في الاكثر
ينجلي لك بعد ان يحوجك الى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له والهمة في
طلبه ، وما كان منه الطف كان امتناعه عليك اكثر ، وابطؤه اظهر واحتجابه
اشد . » (216) .

والتشويق قرين هذا الجهد المثمر والفكر الموفق يزيد بزيادته ويقل
بنقصانه ، وعلى قدر خفاء الصورة خفاء مقرونا بالخصب والثراء يكون حسنهما
وقوة تأثيرها . « ومن المركز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد طلب له أو
الاشتياق اليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله احلى وبالميزة اولى ، فكان موقعه
من النفس اجل والطف ، وكانت به اضمن واشغف » (217) .

ولهذا السبب تبوأ الاستعارة دون منازع المرتبة العليا بين ضروب
المجاز ، ويليهما في ذلك تشبيه التمثيل ثم التشبيه ثم الكناية ثم المجاز البسيط
(اي المجاز بالمعنى الضيق المتداول) .

يقول الجرجاني مشيدا بفضل الاستعارة :

(214) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 162 .

(215) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 169 - 170 .

(216) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 158 . و « احتجابه ، صوب منا وفي
الاصل « احتجابه » .

(217) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 158 .

« ... وهي (الاستعارة) اهدى الى ان تهدي اليك عذارى قد تخير لها
الجمال وعنى به الكمال ... »

وان تأتيك على الجملة بعقائل يأنس اليها الدين والدنيا وشرائف لها
من الشرف المرتبة العليا ، وهي اجل من ان تأتي الصفة على حقيقة حالها ،
وتستوفي جملة جمالها » (218)

« واعلم ان من شأن الاستعارة انك كلما زدت ارادتك التشبيه اخفاء ازدادت
الاستعارة حسنا حتى انك تراها اغرب ما تكون اذا كان الكلام قد الف تأليفا
ان اردت ان تفصح فيه بالتشبيه خرجت الى شيء تعافه النفس ويلفظه
السمع (219) . »

وقد عمد الجرجاني الى تعظيم شأن عامل التشويق واكد اهميته العظمى
معتمدا النفس البشرية محتجا بسنة من سننها هي ا شبه بالقانون الشائع
المشترك بين الناس جميعا .

« ... ومعلوم ان الشيء اذا علم انه لم ينل في اصله الا بعد التعب ولم
يدرك الا باحتمال النصب كان للعلم بذلك من امره من الدعاء الى تعظيمه واخذ
الناس بتفخيمه ما يكون لمباشرة الجهد فيه وملاقة الكرب دونه . واذا عثرت
ناهويني على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده الى ان تنسى جملة
انه الذي كد الطالب وحمل المتاعب ... » (220) .

والتشويق في رأى الجرجاني منازل ودرجات يقوى ويعظم تبعا لعاملين
احدهما نوعية تركيب الصورة وحظها من « التفصيل » اى من التدقيق
والتخصيص . « ... فاحدى العبرتين انا نعلم ان الجملة ابدأ اسبق الى النفوس
من التفصيل ... وبادراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراءه وسامع وسامع
وهكذا ... فالاشتراك في الصفة اذا كان من جهة الجملة على الاطلاق بحيث لا
يشوبه شيء من التفصيل ... فهو يقل عن ان يحتاج فيه الى قياس وتشبيه ،
فان زاد دخل في التفصيل شيء ... احتجت بقدر ذلك الى ادارة الفكر ... »

(218) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 49 .

(219) - - دلائل الاعجاز ص 346 .

(220) - - أسرار البلاغة ص 167 .

فان زاد تفصيله بخصوص تنق العبارة عنه ويتعرف بفضل تأمل ازيد الامر قوة في اقتضاء الفكر ... وعلى هذا تجد هذا الحد من المرتبة التي لا يستوى فيها البليد والذكي والمهمل نفسه والمستيقظ المستعد للفكر والتصور ... » (221) .

ويقول الجرجاني مدقعا معنى « التفصيل » :

« واعلم ان قولنا « التفصيل » عبارة جامعة ومحصولها على الجملة ان معك وصفين أو أوصافا فانت تنظر فيها واحدا واحدا وتفصل بالتأمل بعضها من بعض ، وقد ارتك في الجملة حاجة الى ان تنظر في اكثر من شيء واحد ، وان تنظر في الشيء الواحد الى اكثر من جهة واحدة » (222) .

اما العامل الثاني وهو منظم الى الاول مكمل له يزيده دعما وقوة فهو بعد الشبه عن العيون وغيبته عن الحس . اى ان يكون قليل التداول ادخل في المعقولات منه في المحسوسات

« ... والعبرة الثانية ان مما يقتضى كون الشيء على الذكر وثبوت صورته ان يكثر دورانه على العيون ويدوم ترده في مواقع الابصار ، وان تدركه الحواس في كل وقت او في اغلب الاوقات ، وبالعكس وهو ان من سبب بعد ذلك الشيء عن ان يقع ذكره بالخاطر وتعرض صورته في النفس قلة رؤيته ، وانه مما يحس بالهيئة بعد الهيئة وفي الفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة ... واذا كان هذا لا يشك فيه بان منه ان كل شبه رجع الى وصف او صورة او هيئة من شأنها ان ترى وتبصر ابدا فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل ، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته فالتشبيه المردود اليه غريب نادر بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما ، فما كان منها الى الطرف الاول اقرب فهو ادنى وانزل ، وما كان الى الطرف الثاني اذهب فهو اعلى وافضل ، ويوصف القريب اجدر ... » (223) .

ولئن كانت الاستعارة في المحل الاعلى بين جميع الوان الصور عمقا وتأثيرا وقوة احياء فذلك لما تمتاز به من غزارة مادة وتركيز ولانها امس رحما بالمعاني

(221) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 184 - 185 .

(222) - - - - - ص 191 .

(223) - - - - - ص 190 .

النفسية المجردة ومعنى ذلك انها اشد اتصالا باعماق النفس ومن ثم فهي ادعى الى اعمال الفكر وابعث على التصور والتخيل واشد اقتضاء لهما .

والجدير بالملاحظة وان كنا قد لمحنا الى هذا آنفا - وهو وجه المدة والعمق والسداد وصدق الاجتهاد فى تفكير الجرجاني النقدي اقامة التحليل الاسلوبى على أسس أو منطلقات نفسية وفكرية أى ربط اللغة بالفكر وتوثيق الصلة والتفاعل بين وجهين لحقيقة بشرية واحدة هى الكلام .

« .. وضرب ثالث هو الصميم الخالص من الاستعارة . وحده ان يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب كما جاء فى التنزيل من نحو قوله عز وجل « واتبعوا النور الذى انزل معه » ... فليس الشبه الحاصل من النور فى البيان والحجة ونحوهما الا ان القلب اذا وردت عليه الحجة صار فى حالة شبيهة بحال البصر اذا صادف النور ووجهت طلائعه نحوه وجال فى معارفه وانتشر وانبت فى المسافة التى يسافر طرف الانسان فيها .

وهذا كما تعلم شبه لست تحصل منه على جنس ، ولا على طبيعة وغريزة ، ولا على هيئة وصورة تدخل فى الخلقة وانما هو صورة عقلية . واعلم ان هذا الضرب هو المنزلة التى تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ، ويتسع لها كيف شئت المجال فى تفننها وتصرفها ، وهى تخلص لطيفة روحانية فلا يبصرها الا ذوو الاذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة والنفوس المستعدة لان تعى الحكمة وتعرف فصل الخطاب ... » (224) .

ويصف لنا الجرجاني عملية تذوق الصورة (وخاصة المرحلة الاولى من هذه العملية) وادراك ما للصورة من خصائص وابعاد ، وكيف ان التشويق رهين التعمق فى التحليل والامعان فى تدقيق البحث والتفصيل ، وبرز فى منتهى الدقة والوضوح حقيقة كشف عنها واثبتها بالتجربة علم النفس الحديث وهى ظاهرة الادراك الاجمائى للواقع حسيا كان أو معنويا (Syncretisme) وقد قرن ناقدنا بين المحسوسات والمعنويات وطابق بينها وارجعها الى سنة واحدة بل الى ناموس واحد . وجانب الطرافة والثراء واستقامة النهج يتمثل فى هذه النظرة الوحدوية الشاملة الى الانسان وقيام هذه النظرة على أساس من

(224) نفس المصدر ص 73 .

الملاحظة والتجربة . واعتمد في وصفه وتحليله صنفا معيناً من الصور وهو التشبيه الذى يجمع بين الاشياء الشديدة الاختلاف والتنافر، على ان ما اهتمنى اليه في تحليله ينطبق فى الحقيقة على جميع ألوان الصور .

« فاحدى العبرتين انا نعلم ان الجملة ابدأ اسبق الى النفوس من التفصيل . وانك تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبدئية الى التفصيل ، ولكنك ترى بالنظر الاول الوصف على الجملة ثم ترى التفصيل عند اعادة النظر ، ولذلك قالوا : النظرة الاولى حمقاء .. واذا كانت هذه العبرة ثابتة فى المشاهدة وما يجرى مجراها ما تناوله الحاسة فالامر فى القلب كذلك : الجمل ابدأ هي التى تسبق الى الاوهام وتقع فى خاطر اولاً ، وتجد التفاصيل مضمورة فيما بينها ، وتراها لا تحضر الا بعد اعمال الروية واستعانة بالتذكر . ويتفاوت الحال فى الحاجة الى الفكر بحسب مكان الوصف ومرتبته فى حد الجملة وحد التفصيل ... » (225) .

فالقارىء وهو بازاء الصورة الجامعة للمختلفات المتنافرات يعجب اولاً لما يتراى له فيها من تناسب غريب شاذ فيجول بنظره فى انحاءها متأملاً لا تكاد نفسه تستقر من فرط عجبها على جزء من اجزائها ، قد انصرفت وكأنها تتعرف شكلها الجملى العام وهندستها الخارجية وهى تتساءل فى الآن نفسه متطلعة الى السر الفاضل الدفين الذى سوغ هذا التأليف الغريب والنشاز الرائع .

ثم لا يلبث القارىء ان يتخطى هذا الطور الاول فينبى للبحث عن دواعى التشبيه ومبرراته ملتصقاً بوجه الشبه فى الصورة مدققاً مبرزاً اياها مستقصياً مختبراً حظ العناصر من الوحدة والقراءة والتداعى والانسجام تاركاً جوانب الخلاف والتفرقة . فاذا اطمأن الى مكان الصورة من التناسق والتآلف والى حفظها من البلاغة والايحاء اعاد النظر فيها نظرة تركيب وتأليف مستهدياً مستضيئاً بما اجتمع لديه من تفاصيل وكأنه يبينها من جديد ويجمع شتاتها بعد تفكيك وتحليل ، وقد اصبح بوسع الان ان ينظر فى ابعادها ويسرح حالماً معتبراً فى آفاقها ملتصقاً بمختلف الدلالات التى تنطوى عليها وخاصة المعانى الثانية وهى الغاية من الصورة ، وامكنه ابضا ان يدرس صناعة الفنان فى سبكها وتأليفها وكأنه يسبر مدى احكام نسجها ويجس بعين القلب حسن ديباجتها .

(225) نفس المصدر ص 184 - 185 .

وقد برع الجرجاني في وصف مرحلة التجريد تلك الظاهرة التي لمحنا اليها فيما سبق من البحث وان لم يحللها بمثل الاستقصاء الذي خص به ظاهرة الادراك الاجمالي . قال :

« الا ترى ان التشبيه الصريح اذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس ثم لطف وحسن لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن الا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه والمشبه به من الجهة التي بها شبهت الا انه كان خفيا لا ينجلي الا بعد التأنيق في استحضار الصور وتذكرها وعرض بعضها على بعض ، والتقاط النقطة المقصودة منها ونجريدها من سائر ما يتصل بها نحو ان يشبه بالشيء في هيئة الحركة فتطلب الوفاق بين الهيئة والهيئة . والهيئة مجردة من الجسم وسائر ما فيه من اللون وغيره من الاوصاف » (226) .

وقريب من هذا قوله : « وبادراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء وسامع وسامع وهكذا . فاما الجمل فتستوى فيها الاقدام ، ثم تعلم أنك في ادراك تفصيل ما تراه وتسمعه أو تذوقه كمن يفتق الشيء من بين جملة وكمن يميز الشيء مما قد اختلط به ، فانك حين لا يهيك التفصيل كمن يأخذ الشيء جزافا وجرفا » (227) .

ويعد الجرجاني الى تطبيق « نظرية » التفصيل ابرازا لما له من مزايا هي من اهم جوانب الفن وبعض من سره وجوهره معتمدا على شواهد مختارة من الشعر فيذكر ثلاثة ابيات في وصف غبار الحرب اثناء احتدام المعركة احدها البشار (وهو البيت الشهير) .

وكان مثار النفع فوق رؤوسنا واسيافنا ليل تهاوى كواكبه

والثاني للمتنبي والثالث لصر بن كلثوم فجاء تحليله كانه اللوحة الفنية بيانا وحسنا ودقة وايحاء ... نموذجا رائعا من النقد الخلاق فهما غوصا وحساسية وبلاغة اداء .

« والمقابلات التي تربك الفرق بين الجملة والتفصيل كثيرة ... التفصيل في الابيات الثلاثة كانه شيء واحد لان كل واحد منهم يشبه لمعان السيف في

(226) نفس المصدر ص 176 .

(227) نفس المصدر ص 186 .

انضبار بالكواكب فى الليل الا انك تجد ليبت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير فى النفس ما لا يقل مقداره ولا يمكن انكاره . وذلك لانه راعى ما لم يراعه غيره وهو ان جعل الكواكب تهاوى فاتم الشبه . وعبر من هيئة السيوف وقد سللت من الاغمد وهى تعلو وترسب ، وتجىء وتذهب ولم يقتصر على ان يريك لمعانها فى اثناء العجاجة كما فعل الاخران . وكان لهذه الزيادة التى زادها حظ من الدقة تجعلها فى حكم تفصيل بعد تفصيل وذلك انا وان قلنا ان هذه الزيادة وهى افادة هيئة السيوف فى حركاتها انما اتت فى جملة لا تفصيل فيها فان حقيقة تلك الهيئة لا تقوم فى النفس الا بالنظر الى اكثر من جهة واحدة ، وذلك ان تعلم ان لها فى حال احتدام الحرب ، واختلاف الايدي بها فى الضرب اضطرابا شديدا وحركات بسرعة . ثم ان لتلك الحركات جهات مختلفة واحوالا تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة والارتفاع والانخفاض وان السيوف باختلاف هذه الامور تتلاقى وتتداخل ويقع بعضها فى بعض ويصدم بعضها بعضا . ثم ان اشكال السيوف مستطيلة وقد نظم هذه الدقائق كلها فى نفسه ثم احضر كصورها بلفظة واحدة ونبه عليها باحسن التنبيه واكملة بكلمة وهى قوله (تهاوى) لان الكواكب اذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها وكان لها فى تهاويها تواقع وتداخل . ثم انها بالتهاوى تستطيل اشكالها ، فاما اذا لم تزل عن أماكنها فهى على صورة الاستدارة ، (228)

ولعل اعجب ما يستثير الشوق ويستفز الاعجاب والدهش فى امر الصورة خاصية الحياة فيها فنحن نتساءل ولا نزال نتساءل عن هذا السر الممتنع المؤيس الرهيب ونبقى فى حيرة من هذا الشيء الغريب العجيب الذى هو نسخة من الحياة وليس بها ، وهو ابلغ منها معنى وافصح تعبيراً وان كان فى مثال صمت الجماد ... صورة من الحياة تضاهيها وتتجاوزها وتغرى بها وتحددها .

انها هبة الخلق والابداع اوتيتها ثلثة من الافئذ المتمازين دعما لقوى الانسان واشعارا بخصوصية واستكمالا لانسانيته .

وبعد فالبلغة الحق فى اتحاد المعنى بالصورة الاوفق له والاكمل انسجاما معه ومؤاخاة له لانها الاقدر على استيعاب طاقته وتركيزها ، وفسح المجال لاشعاع دلالاته واشاراته ، حينئذ تحدث المعجزة وتحقق كيمياء الفن فيتحول المعنى

الذى هو فى عين الذهن ومنطق العقل فكرة مجردة موات ... يتحول هذا المعنى ويتسامى فإذا هو كائن حتى يرف نورا اعنى حسنا وبيانا ... كائن حتى ممتاز لان فيه خلاصة الحياة المفكرة الواعية .

« والمعاني اذا كسيت الالفاظ الكريمة ، والبست الاوصاف الرفيعة تحولت فى العيون عن مقادير صورها ، وارتبت على حقائق اقدارها بقدر ما زينت وعلى حسب ما زخرقت فقد صارت الالفاظ فى معنى المعارض ، وصارت المعانى فى معنى الجوارى » (229) .

وفى الجملة فان الايحاء هو المطلوب الاول للادب - شعرا كان او نثرا - عليه تقوم حياته وبه اساسا يتاح للاديب تبليغ رسالته وهو الطريق لا طريق انجع منه وانبل للقاء الفكر ورسوخ اثره ودوام اشعاعه .

وينبغي عند ختام بحثنا حول وحدة الشكل والمضمون عند المعنويين ان نقول : انه لا جدوى من هذه الخصائص المشار اليها من توازن بين اللفظ والمعنى واقتصاد فى التعبير وثراء فى المعنى واحكام بناء وايحاء ما لم تكن مجتمعة كلها متفاعلة متضامنة كاعضاء الجسد الحى يستفيد الجزء فيه من الكل ويفيده ، فان تخلفت احداها بطل نفع المجموع وانتقت عنه صفة الادب الحق .

ولم يخف عن القدامى هذا الشرط الفنى الرئيسى فى الادب فعبّر بعضهم عن هذه الحقيقة الحيوية الخطيرة تعبيرا قويا فى دقته ووضوحه اذ قال :

« البلاغة الفهم والافهام ، وكشف المعانى بالكلام ... والبيان فى الاداء ، وصواب الاشارة ، وايضاح الدلالة ، والاكتفاء بالاختصار عن الاكثار ، وامضاء العزم على حكومة الاختيار . قال : وكل هذه الابواب محتاج بعضها الى بعض كحاجة بعض اعضاء البدن الى بعض لا غنى لفصيلة احدها عن الاخر » (230) .

2 - الاصالة

ومن البديهي ان هذه الخصائص المتعددة المتباينة ظاهرا المتحدة باطنا التى عرضنا لها بالبحث لا تتحقق الا لكاتب اصيل قوى الاصالة ونعنى بذلك انه اجتمع له الطبع (اى الموهبة) والصناعة بوجهيها (اى الدراسة الجيدة

(229) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 176 .

(230) ابن رشيق ، المعنى ج 1 ص 218 .

المستوفاة والدربة الطويلة النفس) وما يقترن بالصناعة وما تستوجبه من خصال ذهنية ونفسية خلقية كالنقد الذاتي وعشق الفن والصدق والنزاهة والجراءة والتواضع ، ونتيجة ذلك وثرته ان يصبح الاديب موصولا باعماق ذاته راسخ الجذور فيها متجذرا فى تربيته الفكرية مستمدا منها شديد الحرص على تجاوزها وانرائها فلا انطواء ولا انفلاق ولا قطيعة ولا انبتات .

وقد اكد الكلاسيكيون جميعا ضرورة توفر الطبع عند الاديب باعتباره الدعامة والمنطلق للعمل الادبى أو هو بمثابة النواة التى ستتناولها يد الصناعة بالعناية والرعاية والانماء والحفظ والصيانة الى ان تبلغ حد النضج والاكتمال

والتوحيدى من الذين الحوا بصفة خاصة على ضرورة الطبع واهمية دوره وعظيم مزاياه فى عملية الخلق الادبى ، وقد ردد هذا المعنى مرارا وتكرارا . وهذا الالاحاح رد فعل ناشئ عن امرين متكاملين : ما كان لبعض الدخلاء من حظوة عظيمة فى دنيا الادب واستثثارهم بامر العقد والحل فيها، وحرمان بعض الافذاذ من الادباء (ومنهم التوحيدى) وخمولهم .

يقول ابو حيان وقد عرض لمنهـب الجاحظ فى الكتابة معددا عوامل عبقرته الفريدة ومقوماتها فذكر الطبع على رأسها جميعا .

« ... الا يعلم (ابو الفضل ابن العميد) ان منهـب الجاحظ مدبر بأشياء لا تلتقى عند كل انسان ، ولا تجتمع فى صدر كل احد : **بالطبع** ، والمنشأ ، والعلم ... » (231) .

وقال منتقدا شخصية ابن عباد الادبية ، وقد رأى فيه مثال الدعى المغرور المتطاوول مشرحا اياها فى ايجاز دقيق فنعى عليه اولا فقدان الطبع .

« ... وابن عباد بلى فى هذه الصناعة بأشياء كلها عليه لا له . فأول ما بنى به انه فقد الطبع وهو العمود ... » (232) .

ويقول فى نفس المعنى وقد نظر الى الموضوع من وجهة عامة دون تخصيص او تحديد .

(231) التوحيدى ، الامتاع ... ج 1 ص 65 ؛
(232) - - - ج 1 ص 64 - 65 .

« الكتاب سبعة : الكامل ، والاعزل ... والمخيل : الذى له عارضة وبيان ورواية وانشاء ويعرف بالادب ولا طبع له فى الكتابة ... » (233) .

فاذا لم يكن هناك طبع موقوف بصحته واقيم البرهان على خصوبته وغزارة عطائه فلا محل للصناعة ولا جدوى فيها ، بل قد يكون ضررها أكثر من نفعها شأن البديل الزائف يعتاض به عن امر حيوى لا مناص منه . وقد عرض الجاحظ مرارا لهذه الفكرة البسيطة البدئية ، وهى حقيقة جلية عظيمة الخطورة على الرغم من بساطتها وبدايتها ، اذ انها من المبادئ الرئيسية التى لا يجوز للراغبين فى صناعة الادب ان يغفلوا بحال من الاحوال عنها اذا ارادوا بحق ان يستقيم مساعهم وتثمر جهودهم .

يقول ابو عثمان ناصحا مشجعا الناشئة غاية التشجيع على اقتحام ميدان الادب ومقيدا فى الان نفسه تشجيعه بشروط مؤكدة .

« ... وانا اوصيك ان لا تدع التماس البيان والتبيين ان ظننت انك لك فيها طبيعة ، وانها يناسبانك بعض المناسبة ، ويشاكلانك فى بعض المشاكلة ، ولا تهمل طبيعتك فيستولى الاحمال على قوة القرية ويستبد بها سوء العادة . وان كنت ذا بيان واحسست من نفسك بالنفوذ فى الخطابة والبلاغة وقوة المنة يوم الحفل فلا تقصر فى التماس اعلاها سورة وارفعها فى البيان منزلة ، ولا يقطعنك تهيب الجهلاء وتخويف الجبناء ... فان اردت ان تتكلف هذه الصناعة وتنسب الى هذا الادب فقرضت قصيدة او حبرت خطبة او الفت رسالة ، فاياك ان تدعوك ثقثك بنفسك ويدعوك عجبك بثمرة عقلك الى ان تنتحل وتدعيه ، ولكن اعرضه على العلماء فى عرض رسائل او اشعار او خطب ، فان رأيت الاسماع تصفى له والعيون تحدج اليه ، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحل ، فان كان ذلك فى ابتداء امرك وفى اول تكلفك فلم تر له طالبا ولا مستحسنا فلعله ان يكون . ما دام ريشا قضييا - تمنيسا ان يحل عندهم محل المتروك . فان عاوت امثال ذلك مرارا فوجدت الاسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية ، فخذ فى غير هذه الصناعة ، واجعل رائدك الذى لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه (234) .

وكما ان الصناعة تفتقر الى الطبيعة وتعتمدها لزوما فكذلك الطبيعة فى امس الحاجة الى الصناعة وتبقى هبة بتراء .. قوة عاطلة ... ملكة عقيمة فان رأيت الاسماع تصفى له والعيون تحدج اليه ورأيت من يطلبه ويستحسنه

(233) التوحيدى ، مشالب الوزيرين ص 96 .

(234) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 147 .

إذا لم تقبل عليها الصناعة بالتنشئة والتثقيف والتهديب ، ثم هي تصمد الى اطلاق قواها وابرار طاقاتها وتعمل على تدريبها موسمة في مداها مكسبة اياها ما ينبغي لها من مرونة ولباقة وقدرة على التصرف الواسع الطليق . وإذا ما بلغ الطبع او ان النضج والعطاء فالى الصناعة يعود الفضل في استخراج كنوزه الدفينة وحسن استقلالها وصياغتها في الطف شكل وابلغ صورة .

وقد بين ابن المدبر ما للصناعة من فضل عظيم ومرتبة عالية وآثار بالغ في نوعية الادب فلولا الصناعة لبقيت المعاني حبيسة مستورة في النفس وكأنها لم تكن ، وسيان في حكم الفن حينئذ وجودها وعدمها ، وعلى قدر الصناعة ومدى تصرفها وتفننها يكون مكان الادب من الجودة والامتياز . ويبلغ من فضل الصناعة وعلو شرفها انها هي البرهان الوحيد على توفر الطبع - طبع الكتابة - عند الاديب او فقدانه ، وهي ايضا المعيار والمقياس لقوة هذا الطبع وخصبه - ومن ثم - لما يتولد عنه من احاسيس واخيلة وافكار .

« ... والكلام مشعب ، ولكن سياسته صعبة - وتأليفه شديد الا على جهابذته وفرسانه امراء الكلام يصرفونه كيف شاءوا ... والمعاني وان كانت كامنة في الصدور ، فانها مصورة فيها ، متصلة بها ، وهي كلالى المنظومة في اصداقها والنار المخبوة في احجارها فان اظهرته من اكنانه واصداقه تبين حسنه ، وان قدحت النار من مكانها واحجارها انتفعت بها ، والا بقيت محجوبة مستورة . وانما يستنار الكامن منها ويستخرج المستتر من جواهرها بقدر حنق المستنبط ، وصواب حركات المستخرج وقصد اشارته ولطف مذاحه . وكذلك ليس كل ناطق ولا كاتب يوضح عن المعنى ، ويصيب اشارته ... » (235) .

والطبع والصناعة وان كانا مبدئيا عنصرين مختلفين متميزين (وكذا شأنهما في الواقع بالنظر الى المتأدب عند اول نشأته وبداية تكوينه) فهما يكادان يؤلفان شيئا واحدا عند الاديب الناضج المكتمل وذلك لما حصل بينهما من تمازج وتلاحم وتفاعل طيلة فترة التكوين والتخرج والتقدم في مدارج الفن بحيث يعسر رد بعض الخصائص والظواهر لاحدهما دون الآخر لانها كلها تمت بسبب وثيق الى الاثنين (اعنى الطبع والصناعة) معا ، ومن هذه الظواهر مثلا

(235) ابن المدبر ، الرسالة العلواء ص 246 .

« التجربة » اذ التجربة حال معقدة التركيب مزيج احساس وخيال وذوق وملاحظة وفكر ، وليس بين هذه العناصر كلها ما لا يتصل بالطبع والصناعة كليهما اتصالا حقيقيا مباشرا لما بينها من تداخل وتلاقح وتضامن .

والقدامى قد تفتنوا الى هذا الجانب الخطير فى الخلق الادبى الا انهم لم يهتدوا الى لفظ اصطلاحى خاص يدل عليها دلالة بينة على نحو ما فعل المحدثون اذ وفقوا الى كلمة « تجربة » (Expérience) ، فتارة يشيرون الى هذه الظاهرة مستعملين كلمة « معنى » وتارة كلمة « حال » وهذه الكلمة الاخيرة من اصطلاح الصوفيين سبقوا اليها واختصوها بها . وقد يعبرون عنها بكلمة « صلق » على وجه التلميح .

وقد انفرد التوحيدى بين جميع القدامى ببيان دور التجربة الحية وما لها من أهمية قصوى وتأثير بالغ فى نوعية الاثر الادبى . قال ابو حيان يصف التجربة وصفا دقيقا بليغا على ايجازه وعلى الرغم مما فى اللغة من ابهام فى الظاهر ، مبينا عناصرها ومقوماتها وهى ثلاثة :

« ... واذا وفيت البحث حقه فان اللفظ يجزئ تارة ويتوسط اخرى بحسب الملابسة التى تحصل من نور النفس وفيض العقل وشهادة الحق (اى الواقع مهما يكن نوعه حسيا او معنويا) ... » (236) .

وقد وردت فى كتاب « المقابسات » فقرة فى من ابلغ الشواهد على اهمية التجربة الباطنية وان التجربة شىء ذاتى محض مخصوص بصاحبه لا يمكن ان يشركه فيه احد كالحس كالحال » عند المتصوفة . انها حالة ممتازة يرتقى فيها صاحبها ويسمو ذوقا وفكرا واحساسا حتى يبلغ قمة ذاته ومنتهى فواه وغاية امكاناته . وهذه الحال كأنها النور هداية وتوفيقا ... تيسيرا وتأييدا . وتعتبر هذه الفقرة من ادل الحجج على حسن فهم التوحيدى لحقيقة التجربة ووعيه كامل الوعى لفضيلتها .

جاء فى الجواب عن مسألة : لم كان انشاء الكلام الجديد ايسر على الادباء من ترقيع القديم ؟ ما يلى : « قال : .. يحتاج (الكاتب) الى تدبير قد فات اوله من جهة صاحبه الاول ، ومن كان اولى به ، وكان كالأب له ،

(236) التوحيدى ، المقابسات ص 144 .

وذلك شبيه بعلم الغيب ، وقل من ينفذ في حجب الغيب مع العوائق التي
دونه . وليس كذلك اذا اترع هو كلاما ، وابتدأ فعلا ، واقتضب حالا يستقل
حينئذ بنفسه ولا يحتاج فيه الى شيء كان من غيره ... ولم يكن هكذا حاله
في كلام معروض عليه لم يهجم قط في نفسه ، ولا اعد له شيئا من فكره ،
فقد يعجزه ما لم يتأهب له ولم يرض نفسه عليه .

وفي الجملة كل مبتدئ شيئا ففوة البدء فيه تفضي به الى غاية ذلك
الشيء ، وكل متعقب امرا قد بدأ به غيره فانه بتعقبيه يفضي الى حد ما بدأ
به في تعقبه ويصير ذلك مبدأ له ، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ
والمتعقب . » (237) .

ولم يقتصر المعنويون على الاشارة الى ظاهرة التكامل بين الطبع
والصناعة ، وانما نبهوا أيضا الى ميزة في غاية الاهمية عميقة الاثر في العمل
الادبي ، وهي ضرورة التوازن بين الطبع والصناعة والفن كله عندهم كما قد
رأينا قوامه التوازن ... منتهى التوازن والاعتدال .

جاء في البيان والتبيين : « وذكر محمد بن علي بن عبد الله بن عباس
بلاغة بعض اهله فقال : اني لاكره ان يكون مقدار لسانه فاضلا عن مقدار
علمه ، كما اكره ان يكون مقدار علمه فاضلا على مقدار عقله ... » (238) .

وابلغ من ذلك واثق صلة بصميم الموضوع هذه الكلمة يرويها الجاحظ
اثر الكلمة السابقة : « ... ومما يؤكد قول محمد بن علي بن عبد الله بن
عباس قول بعض الحكماء حين قيل له : متى يكون الادب شرا من عدمه ؟ قال :
اذا كثر الادب ، ونقصت القرينة » . (239) .

ومن شأن الصناعة ان تركز الطبيعة وتؤسسها ، وتزيدها تمكنا واستحكاما
وتجندرا ورسوخا في ذاتها وفي تربتها الفكرية معا . ونمى بالتجذر في التربة
الفكرية ان تتشبع نفس الكاتب بالتقاليد الادبية الحية وينشأ ويشب في
جو فكري صالح منعش ، وتكون هذه التقاليد (اي دراسة التراث وتمثل ما
فيه من اصول وقواعد ومذاهب ونزعات) كالقاعدة او المنطلق الضروري

(237) التوحيد ، المقاسبات ص 153 - 154 .

(238) الجاحظ ، البيان ج 1 ص 74 .

(239) الجاحظ ، البيان ج 1 ص 75 .

يستعان به على وجدان الذات والكشف عن الهوية الادبية ، اذ ان طريق الذات يمر حتما بالآخرين ولا يصل المرء الى معرفة النفس الا من خلال غيره بفضل المقارنة والمقاسية أو المضادة والتحنى .

وقد اكد الجاحظ فى فقرة بليغة من الحيوان فضل البيئة الفكرية الصالحة فهى بمثابة المناخ الملائم أو التربة الكريمة ينبث فيها الادب والعلم نباتا حسنا وتزدهر فيها المواهب بفضل ما يحف بها من مساعدة ومؤاتاة من شأنها ان تمهد السبل وتذل المصاعب تذليلا :

« ومتى كان الاديب جامعا بارعا ، وكانت موارثه كتبيا بارعة وآدابا جامعة كان الولد اجدر ان يرى التعلم خطأ ، واجدر ان يسرع التعليم اليه ، ويرى تركه خطأ ، واجدر ان يجرى من الادب على طريق قد انهج له ، ومنهاج قد وطى له ، واجدر ان يسرى اليه عرق من نجله وسقى من غرسه ... فخير ميراث ورث كتب وعلم ، وخير المورثين من اورث ما يجمع ولا يفرق ، ويبصر ولا يعمى ويعطى ولا يأخذ ، ويجود بالكل دون البعض ، ويدع لك الكنز الذى ليس للسلطان فيه حق ، والركاز الذى ليس للفقراء فيه نصيب ، والنعمة التى ليس للحاسد فيها حيلة ، ولا للصوص فيها رغبة ، وليس للخصم عليك فيه حجة ، ولا على الجار فيه مؤنة » (240) .

وقريب منه قوله وقد ابرز فيه ما للمحيط الفكرى من تأثير قوى راسخ ونوه بمنفعة التراث القيم الصالح ، كما انه ذكر فضل الاتصال بالعلماء والانغماس فى البيئة الثقافية الصالحة : « ... ثم اعلّموا ان المعنى الحقيق الفاسد والدنىء الساقط يمشش فى القلب ثم يبيض ثم يفرخ ، فاذا ضرب بجراحه ومكن لعروقه استفحل الفساد وبزل ، وتمكن الجهل وفرخ ، فعند ذلك يقوى داؤه ويمتنع دواؤه . اللفظ الهجين الردىء والمستكره الغبى اعلق باللسان وآلف للسمع واشد التحاما بالقلب من اللفظ النبيه الشريف والمعنى الشريف الكريم . ولو جالست الجهال والنوكى والسخفاء والحمقى شهرا فقط لم تنق من اضرار كلامهم وخيال معانيهم بمجالسة اهل البيان والعقل دهرا ، لان الفساد اسرع الى الناس واشد التحاما بالطباع . والانسان بالتعلم والتكلف وبطول الاختلاف الى العلماء ومدارسه كتب الحكماء يوجد لفظه ، ويحسن ادبه ،

(240) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 101 .

وهو لا يحتاج في الجهل الى اكثر من ترك التعلم ، وفي فساد البيان الى اكثر من ترك التفسير » (241) .

وليس التوحيدى باقل تأكيداً لتأثير البيئة الفكرية ، فهى فى نظره عامل فعال حاسم فى تكوين الاديب يطبعه ويسمه وسما نهائيا . وقد عرض لهذا المعنى فى مواطن عديدة من تأليفه . فمما امتاز به الجاحظ فى نظره على غيره من الكتاب عوامل ساعدت على تكوينه ومهدت لتضججه ونبوغه منها المنشأ .

قال : « ان مذهب الجاحظ مدبر باشياء لا تلتقى عند كل انسان ... بالطبع والمنشأ ، والعلم ، والاصول ، والعادة ، والعمر ، والفراغ ، والعشق ، والمنافسة ، والبلوغ ... » (242) .

ويقول منها يادب الصابىء محلا مقوماته ومعللا جودته وامتيازه : « .. فاما ابو اسحاق فانه احب الناس للطريقة المستقيمة ، وامضاهم على المحجة الوسطى ... وابو اسحاق معانيه فلسفية ، وطباعه عراقية وعادته محمودة . » (243) .

ويقول ايضا فى نفس المعنى مشيدا بامتياز البيئة العراقية وتفوقها على غيرها من البيئات الاسلامية من الوجهة الادبية خاصة : « اذا انصفنا التزمنا مزية العراقيين علينا بالطبع اللطيف والمأخذ القريب والسجع الملائم واللفظ المؤنق » (244) .

ولئن فشل ابن عباد فى ادبه وعد فى نظر ابي حيان على كثرة انتاجه من المفلسين فذلك مرده الى اشياء منها البيئة : « هو (اى ابن عباد) مجتهد غير موفق ، وفاضل غير منطوق ... وطباع الجبلى مخالف لطباع العراقي ، ينب مقاربا فيقع بعيدا ، ويتطاول صاعدا فيتقاعس قميذا » (245) .

(241) الجاحظ ، الميوان ج 1 ص 74 .

(242) التوحيدى ، الامتاع ... ج 1 ص 85 .

(243) - - ج 1 ص 67 .

(244) - - ج 1 ص 64 .

(245) - - ج 1 ص 62 .

وقال عنه : « قلت له : فمن ايهم ابن عباد ؟ قال : هو مشكل ، لا يجوز ان تهضمه فتضعه في اسفل سافلين ، ولا يجوز ان تغلط فيه فترفعه الى اعلى عليين ، ثم تضعه بين هذين ابن شئت ، على انه على كل حال جيل » (246) .

والصناعة ايضا تثرى الطبيعة وتعمقها وتبلورها وتكشف عنها وتبرز وجهها الحقيقي وتجعلها تمي ذاتها ، هذا - طبعا - اذا كانت الصناعة في اتجاه الطبيعة تساير خطها ومنحنائها وتراعى نوعيتها ولا تدخل الضيم عليها ، فكان الطبيعة مادة خام ... طينة لا شكل لها ، والفن (اى الصناعة) هو الذى يقدها وينحتها متحسسا ماهيتها ، مراعى معدنها ، مستنطقا خاصيتها الكامنة فيها والتي هي تكتشف بالتجربة والممارسة .

وقد تحدث المفاجأة الكبرى ذات يوم وتتم المعجزة فيوفى الاديوب بعد مرحلة البحث عن الذات والطلب لها والملاحظة والتأمل والجس والاختبار الى اكتشاف طريق له خاص متميز ذوقا وتفكيراً وتعبيراً فيفيده ذلك تحسراً وانطلاقاً واقتداراً على تجاوز التقاليد التي نشأ عليها ، فيستحق بذلك صفة « الاجتهاد » .

والاجتهاد اهم مقومات الاصاله وهو ثمرتها وعنوانها الصادق وحجتها القاطعة ، وهو قوام حركيتها والمنصر الفعال فيها .

ولفظ الاجتهاد يحمل في معناه ارادة التجاوز ... تجاوز الاديوب لذاته وللآخرين وعدم الرضا ابداً بالحال التي هو عليها . الاجتهاد خروج من حال التبعية والتقليد وهي مرحلة طبيعية بشرط ان لا تتجاوز امدها فتصبح حالة مزمنة يتعذر التخلص منها ، وان ينظر اليها على انها مرحلة عابرة ... مجرد طريق لا غاية في حد ذاتها .

انها مرحلة النمو وحشد القوى والامكانات واعداد العدة واكتساب الخبرة اللازمة لمواجهة مرحلة الحرية والاستقلال ... مرحلة الاعتماد على النفس ورفض التوكؤ على الغير مع ما في مجابهة الحرية والتزامها والاضطلاع بالمسؤولية ... مسؤولية الكتابة من جهد ومشقة ومغامرة واططار .

(246) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 96 .

فالكاتب « المجتهد » أو الاصيل (ولا فرق هنا بين اللفظين) اذ المعنى واحد انما تختلف الزاوية التي منها ينظر اليه يمتاز برؤيته الخاصة الى الواقع والحياة والى الادب والانسان ، وهو يستمد من ذاته اللفظ والمعنى ، ويشق منها التركيب والاسلوب ، وان استشهد برأى الغير فليقف من هذا الرأى موقفا اما ناقدا او متوسعا او معقبا ، أو ليفسر الاشياء والظواهر والاحداث تفسيراً آخر جديداً .

يقول ابن الاثير واصفا طريق الاجتهاد ، موضحا حقيقته ومعناها فى تدقيق معناه والالام بخصائصه ، وقد رأى الكتابة ثلاث شعب او ثلاث طبقات : دنيا ووسطى وعليا . الاولى والثانية تنسبان الى التقليد ، والثالثة هى بحق طريق الاجتهاد :

« ... الثالثة : ان لا يتصفح (الاديب) كتابة المتقدمين ، ولا يطلع على شيء منها بل يصرف همه الى حفظ القرآن الكريم ، وكثير من الاخبار النبوية وعدة من دواوين فحول الشعراء مما غلب على شعره الاجادة فى المعاني والالفاظ، ثم يأخذ فى الاقتباس من هذه الثلاثة اعنى القرآن والاخبار النبوية والاشعار ، فيقوم ويقع ، ويخطئ ويصيب ، ويضل ويهتدى حتى يستقيم على طريقة يفتتحها لنفسه ، واخلق بتلك الطريق أن تكون مبتدعة غريبة لا شركة لاحد من المتقدمين فيها ، وهذه الطريق هى طريق الاجتهاد ، وصاحبها يعد اماما فى فن الكتابة كما يعد الشافعى وابو حنيفة ومالك رضى الله تعالى عنهم وغيرهم من الائمة المجتهدين فى علم الفقه ، الا انها مستوعرة جدا ، ولا يستطيعها الا من رزقه الله تعالى لسانا هجاما . وخاطرا رقاما ولا اريد بهذه الطريق ان يكون الكاتب مرتبطا فى كتابته بما يستخرجه من القرآن الكريم والاخبار النبوية والشعر بحيث انه لا ينشئ كتابا الا من ذلك ، بل اريد انه اذا حفظ القرآن الكريم واكثر من حفظ الاخبار النبوية والاشعار ، ثم نقب عن ذلك تنقيب مطلع على معانيه ، مفتش عن دقائقه ، وقلبه ظهرا لبطن عرف حينئذ من اين تؤكل الكتف فيما ينشئه من ذات نفسه ، واستعان بالمحفوظ على غريزة الطبيعية » (247) .

وقرب من هذا كلمة للجرجاني الا انه الم فيها بالمعنى الماما ولم يوسعه ايضاها ويانا . ثم انها اضيق مدى واقل شمولاً لانه قصرها على وسيلة من وسائل التعبير وهى التشبيه ولم يعم الصناعة باكملها كما فعل ابن الاثير .

(247) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 76 .

« ... هذا هو الموجب للفضيلة والداعي الى الاستحسان والشفيع الذى احظى التمثيل عند السامعين ، واستدعى له الشفيع والولوع من قلوب العقلاء الراجحين ... استحق مدرك ذلك المدح واستوجب التقديم ، واقتضاك العقل ان تنوه بذكره ، وتقضى بالجنى فى نتائج فكره ، نعم وعلى حسب المراتب فى ذلك واعطيته فى بعض منزلة الحاذق الصنع والملمه المؤيد والاملى المحدث الذى سبق الى اختراع نوع من الصنعة حتى يصير اماما ويكون من بعده تبعا له وعيالا عليه ، وحتى تعرف تلك الصنعة بالنسبة اليه فيقال : صنعة فلان وعمل فلان ... » (248) .

الاجتهاد مرحلة الانتاج تاتى بعد فترة الاستهلاك ... الانتاج المتميز الفريد الذى يبرر نفسه ، ويفرض وجوده ، ويثبت فضله واستحقاقه بمحض قيمته الذاتية لا عن طريق الجدة الخادعة تبهر بما فيها من رونق زائف ... مرحلة الطرافة الحق والابتكار بعد التشابه والرتابة والاعادة والتكرار ، والانتاج الذى لا لون له ولا شخصية ، ولا طعم ولا نكهة له خاصة .
« ... وان من الكلام ما هو كما هو شريف فى جوهره كالذهب الابريز الذى تختلف عليه الصور وتتعاقد عليه الصياغات وجل المعول فى شرفه على ذاته ، وان كان التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع فى قدره . ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة فلها - ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقص ، واثر الصنعة باقيا معها لم يبطل قيمة تفلو ، ومنزلة تملو ، وللرغبة اليها انصباب ، للنفوس بها اعجاب حتى اذا خانت الايام فيها اصحابها ، وضامت الحادثات اربابها . وفجعتهم فيها بما يسلب حسناتها المكتسب بالصنعة ، وجمالها المستفاد من طريق العرض ، فلم يبق الا المادة العادية من التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها ، وانحطت رتبته ، وعادت الرغبات التى كانت فيها زهدا ، واوسعتها عيون كانت تطمح اليها اعراضا دونها وصدا ، وصارت كمن اخطاه الجد بغير فضل كلن يرجع اليه فى نفسه ، وقدمه البخت من غير معنى يقضى بتقدمه ، ثم افاق فيه الدهر عن رقدته وتنبه لفلطته ، فاعاده الى دقة اصله ، وقلة فضله . » (249) .

ويقول التوحيدى فى هذا المعنى واصفا مسيرة ابي اسحاق الصابى الادبية وترقيه فى مدارج الفن انطلاقا من التقليد الواعى البصير والاقتباس الذكى والتاثر الايجابى الى صعيد الاجتهاد وذروة الابداع :

(248) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 173 - 174 .

(249) - - - - - ص 32 .

« ... وقال (الصابي) لنا : امامي ابن عبد كان وهو قد اوفى عليه ، وان كان احتذى على مثاله ، وفنونه اكثر وماأخذ اخفى ، وخاطره اوقد ، وناظره أنقد ... ويزيد على كل من تقدم بالكتاب « التاجي » ... ودل على التفلسف وعلى الاطلاع على الحقائق السياسية ، ولو لم يكن له غيره لكان به اعرق الناس في الخطابة واعرق الكتاب في الكتابة ، وله فنون من الكلام ما سبقه اليها احد ، وما ماثله فيها انسان » (250) .

الاجتهاد تجاوز الاديب لما حصل عنده من مكاسب وذلك بالاقتدار على استغلالها وحصول الملكة الكفيلة باخصابها وتشجيرها وبث الحياة فيها ، والخلق (أو الابداع) هو هذه الملكة بالذات التي بها يستخرج الحي من الميت وينفخ بفضلها الروح في الجساد ، فالخلق هو باعثة الاجتهاد وغايته في آن ، وهو اعظم مظهر له ونتيجة .

وقد عرض ابن الاثير مرارا لمعنى الابداع محاولا الالام بحقيقته ومميزاته مكبرا شأنه ومنوها بعلو شرفه ومرتبته وهو من القائلين بالابداع ومن اشداهم ايمانا به وحنا عليه وقد انفرد بين جميع القدامى باستعمال كلمة « خلق » دلالة على الابداع .

قال مقارنا بين ضربين من المعاني ... المعاني المخترعة والمعاني المطروقة :

« ... وكيف تنقيد المعاني المخترعة بقيد ، او يفتح اليها طريق تسلك ، وهي تأتي من فيض الهى بغير تعليم ، ولهذا اختص بها بعض النافرين والناظمين دون بعض ، والذي يخص بها يكون فنا واحدا يوجد في الزمن المتطاوّل ... واما الضرب الآخر من المعاني وهو الذي يحتذى فيه على مثال سابق ومنهج مطروق ، فذلك جل ما يستعمله ارباب هذه الصناعة . ولذلك قال عنقرة :

هل غادر الشعراء من متردم

الا انه لا ينبغي ان يرسخ هذا القول في الاذهان لثلا يؤيس من الترقى الى درجة الاختراع بل يعول على القول المطمع في ذلك وهو قول ابي تمام :

لا زلت من شكري في حلة لايسها ذو سلب فاخر
يقول من تقرع اسماعه كم ترك الاول للاخسر

(250) التوحيدى ، الامتاع ... ج 1 ص 67 .

وعلى الحقيقة فإن في زوايا الافكار خبايا ، وفي ابكار الخواطر سبايا ،
لكن قد تقاصرت الهمم ، ونكصت العزائم ، وصار قصارى الاخر ان يتبع الاول ،
وليته تبعه ولم يقصر عنه تقصيرا ... » (251) .

ويتناول ابن الاثير مرة اخرى المعانى المخترعة بمزيد من الشرح والتدقيق
فعرض ، وان في ايجاز ، لمعنى الخلق بغاية الوضوح :

« ... واما المعانى التى تستخرج من غير شاهد حال متصورة فانها اصعب
منالا . مما يستخرج بشاهد الحال ، ولامر ما كان لابكارها سر لا يهجم على
مكائنه الا جنان الشهم ، ولا يفوز بحاسنه الا من دق فهمه حتى جل عن دقة
الفهم ، وللهجوم على عذارى المعانى المحمية بحجب البواتر ايسر من الهجوم
على عذارى المعانى المحمية بحجب الخواطر ، وما ذلك مما يلقيه اليك الاستاذ ،
وليس يقوم به الا الفذ ولا اقول الافذاذ ، واين الذى ينشىء فيحسن فيها الانشاء
ويبرز فيها صورا يركبها كيف يشاء ، ومن نظر الى هذا الموضع حق النظر
واخذ فيه بالعين دون الاثر ، علم انه مقام يزلق بمعارف الافهام ، فكيف بمواقف
الاقدام ، وليست المعانى فيه الا كالارواح ، ولا الالفاظ الا كالاكاسام ، فمن شاء
ان يخلق خلقا من الكلام فليات به على صورة الاناسى ، لا على صورة
الانعام . » (252) .

على ان ابن الاثير قرن الخلق بما لم يقع بعد من الاحداث ، فالابداع في
نظره « لا يكون ... الا في امر غريب لم يأت مثله » وهذه مسألة فيها نظر ،
فمما لا شك فيه انه اشتط في حكمة وضيق مجال الابداع كثيرا اذ قصره على
الواقع الراهن دون الماضى « ... فكذلك اذا ورد عليك معنى من المعانى ينبغى
لك ان تنظر فيه كنظرك فى المجهولات الحسابية ، الا ان هذا لا يقع فى كل
معنى ، فان اكثر المعانى قد طرق وسبق اليه ، والابداع انما يقع فى معنى غريب
لم يطرق ، ولا يكون ذلك الا فى امر غريب لم يات مثله ، وحينئذ اذا كتب فيه
كتاب او نظم فيه شعر فان الكاتب والشاعر يعثران على مظنة الابداع
فيه » (253) .

(251) ابن الاثير ، المتل السائر ج 1 ص 345 .

(252) - - - ج 1 ص 321 .

(253) - - - ج 1 ص 333 .

الادب - كما رأينا - طبع وصناعة و « اجتهاد » مستويات او درجات ثلاث اولها يقضى الى آخرها ، وان كانت متماسكة متداخلة يشد بعضها بعضا .

على ان هناك عاملا آخر يتصل بهذه المقومات الثلاث اتصالا عضويا وثيقا حتى لا خلق ولا ابداع ولا اصالة بدون توفره ، فكانه لاهمية دوره وبالح تائيره وعظمة نفعه بمثابة الخميرة او اللقاح للاصول الثلاث المشار اليها . هذا العامل هو الخلق وهو يتمثل في معنى جامع هو الاخلاص للحقيقة والفن توفيقا بينهما وتاليا وتنفرد هذا المعنى الى خصال متقاربة على تميزها حتى كانها اصل واحد ذو وجوه متعددة فاذا تعطل احدها بطل نفع الجميع .

ولقد تقطن القدامى الى هذه الشروط والاركان واولوها حقها من التقدير والاعتبار ومنها :

الصدق اجالا للحقيقة ووفاء للواقع باعتباره (اى الصدق) عمود الحياة الفكرية ومحور جملة القيم الانسانية « وانما المدار (فى الادب والفن) على الصدق فى القول ، وعلى تقدير الحق فى العقد ، وقصد الصواب عند اشتباه الرأى » (254) .

يقول الجاحظ متبرئا من الكذب مشفقا من سوء مفبته ومستعيذا بالله من شره ، وهذه الكلمة على ايجازها صورة رائعة من التجرد للحقيقة والانقطاع اليها : « ... ونعوذ بالله ان تدعونا المحبة لاتمام هذا الكتاب (كتاب الحيوان) الى ان نصل الصدق بالكذب وندخل الباطل فى تضاعيف الحق ، وان نتكثر بقول الزور ونلتمس تقوية ضعفه باللفظ الحسن ، وستر قبجه بالتأليف المونق او نستعين على ايضاح الحق الا بالحق ، وعلى الافصاح بالحجة الا بالحجة ، ونستميل الى دراسته واجتبائه ، ونستدعى الى تفضيله والاشادة بذكره بالاشعار المولدة والاحاديث المصنوعة ، والاسانيد المدخولة ، وبما لا شاهد عليه الا دعوى قائلة ، ولا مصدق له الا من لا يوثق بمعرفته » (255) .

وللصدق وجه آخر هو صدق التجربة يعتمد فى الكتابة عشقا للفن وصيانة لسلامته ، ابقاء على حرمة الانسان على انها قيمة عليا لا مساومة فيها ولا تنازل عنها « لان النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ، ولا تسمح بمخزونها مع الرغبة كما تجود به مع المحبة والشهوة فهكذا هذا » (256) .

(254) التوحيدى ، المقاسبات ص 293 - 294 .

(255) الجاحظ ، الحيوان ج 7 ص 5 .

(256) - البيان ... ج 1 ص 106 .

و « الكلمة اذا خرجت من القلب وقعت فى القلب واذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الاذان » (257) .

على ان الصدق ليس ان نصف الواقع كما هو ، ونعرض الحقيقة بحذافيرها انما المطلوب هو الصدق الفنى الذى يعرفه التوحيدى قائلا : « وانما المدار على الصدق فى القول ... وان كان بعض الصدق مشوبا ، وبعض الحق ممزوجا ، فلا بأس ولا حرج فان ذلك القدر لا يقلب الصدق كذبا ، ولا يحيل الحق باطلا . » (258) .

خلق آخر هو بمثابة العصب الفعال فى الكتابة والمحرك الرئيسى لها الجراءة على ان لا تبلغ حد التهور فتتردى فى السخف والابتذال ، ومن رأى التوحيدى « ان التقيد فى هذا الفن مجزعة مضرعة ، وركوب الردع فيه مائرة ومفخرة » (259) .

ويأتى بعد ذلك رفض الكاتب للتعصب وما يقترن به من موضوعية ونزاهة وانصاف وثبات على المبدأ .. مبدأ الاخلاص للحقيقة ، وان اجتمع الناس كلهم عليه « وليس يعرف حقائق مقادير المعانى ، ومحصول حدود لطائف الامور الا عالم حكيم ، او معتدل الاخلاط عليم ، والا للقوى المنة الوثيق العقدة (وهذه الصفة هى ما نعبر عنه اليوم بقوة الشخصية) والذى لا يميل مع ما يستميل الجمهور الاعظم والسواد الاكبر » (260) .

وقال الجاحظ ينم ادبيا عرى من هذه الخصال « ... ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد من كان ، وفى اى زمن كان » (261) .

وبلى اخيرا صفتان متآخيتان متمازجتان هما التواضع والاقتصاد فى حسن الظن بالنفس وكانهما بمثابة الكفة المعدلة للاعتداد بالنفس والجراءة تخففان من حدة اندفاعهما وتساعدان على اقامة التوازن الكلى بين هذه المزايا « وليس شئ انفع للمنشىء من سوء الظن بنفسه والرجوع الى غيره وان كان

(257) - البيان ... ج 1 ص 73 .

(258) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 52 .

(259) - - - - - ص 8 .

(260) الجاحظ ، البيان ج 1 ص 77 .

(261) الجاحظ ، الحيوان ج 3 ص 131 .

دونه في الدرجة » (262) وعليه « ان يكون في التهمة لنفسه معتدلاً ... فانه ان تجاوز مقدار الحق في التهمة لنفسه ظلماً ، فأودعها ذلة المظلومين ، وان تجاوز الحق في مقدار حسن الظن بها أمناً ، فأودعها تهاون الامنيين ، ولكل ذلك مقدار من الشغل ، ولكل شغل مقدار من الوهن . ولكل وهن مقدار من الجهل » (263) .

« لان الانسان ، وان اضيف الى الكمال وعرف بالبراعة وغير العلماء فانه لا يكمل ان يحيط علمه بكل ما في جناح بعوضة ، ايام الدنيا ، ولو استمر بقوة كل نظار حكيم واستعار حفظ كل بحاث واع ، وكل نقاب في البلاد ، ودراسة للكتب » (264) .

ذلك هو جانب الخلق في الادب وهو ليس اقل تأثيراً في تكوين ثقافة الكاتب ونوعية انتاجه من جوانب الفكر والاحساس والخيال . ومهما اختلف عالم الفن والادب عن دنيا الحياة ، وبعدت الشقة بينهما فليس من شك ان هذا الفرق لا يبلغ حد القطيعة بين الفنان والانسان ، وان الفن يدين بالكثير من مزاياه للحياة .

3 - الشمسول

واحد احد هو الانسان ... كل انسان ، ولعل الفن والادب خاصة ابلغ وسيلة للتعبير عن وحدانية الانسان واشعاره بانه ليس مجرد كائن من بين جم من الكائنات لا حصر لها ولا نهاية وانما هو في جوهره وصميمه ذات ... عالم بأسره وانه مرآة للكون اجمع ، وكالعدسة تتجمع فيها اشعة الوجود وتستمد منه معناها وحقيقتها .

لكن قل بين الناس من يوفق بمحض جهده الى وعى وحدانيته وابرازها وتجسيما والاعتناق بها والبرهنة عليها . وهنا وظيفة الفن وفضيلة الابتكار والابداع فيها وحدها يستطيع الكاتب ان يهب لنفسه ولكل احد من القراء الاكفاء هذه السعادة الكبرى التي ما فوقها سعادة وكانها ضرب من التوحيد والعبادة ... ان يستشعر ذاته وينعم بخصوصيته وانسانيته معا .

(262) التوحيدى ، الامتاع ج 1 ص 65 .

(263) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 79 .

(264) الجاحظ ، الميوان ج 5 ص 200 .

ولئن كان هدف الادب البحث عن مواطن التميز والتفرد والطرافة والغرابة كشفا عن ذاتية الانسان ووحدانيته فليس معنى ذلك انه اداة فصل وقطع من شأنها ان تعزل الآثار الادبية بعضها عن بعض - ومن ثم الانسان عن أخيه - منافاة وشذوذا بل العكس فلا تناقض بين الوحدانية والانسانية هما خاصتان متكاملتان وجهان لحقيقة واحدة . فاذا كانت الانسانية كما يرى التوحيدى افقا ، فليس من طريق اليها سوى الفردية والوحدانية اذ فى اعماق الذات يلتقى الخصوص والعموم ويتحد الفرد بالجماعة ، ولا يتمثل التفرد والتميز والتباين والانفصال آخر الامر الا فى مستوى الاسلوب والصياغة ، وما سوى ذلك فهو ، وان كان تجربة خاصة بالكاتب لا شركة فيها لاحد الا انها فى جوهرها عنصر مشترك مشاع بين البشر جميعا على الرغم مما فيه من خصوصية وطرافة وغرابة ، ومهمة الاديب الحق هى فعلا التلطف فى الخروج من مستوى المناجاة الى الحوار اى تخطي « الانا » والتصعد الى « نحن » .

وقولنا « مشترك مشاع » ليس يعنى انه هين ميسور عادى مبتذل وانه كما يقال ملقى على قارعة الطريق ، انما يعنى انه كامن فى قرارة كل ذى عقل وذوق وفطنة منطو فى اعماقه ، واختص الادباء والفنانون وحدهم باستخراجه والكشف عنه وعرضه فى ابين صورة واشدها امتاعا وتأثيرا .

ولقد تفتن التوحيدى ببصيرته النفاذة وذكاؤه الوقاد الى هذه الحقيقة الجليلة الخطيرة التى لم يدركها المحدثون من النقاد الا منذ عهد قريب واعنى بذلك التقاء الفردية والشمول فى الاثر الادبى الرفيع وان الادب فصل ووصل فى آن او هو فصل يفضى الى وصل وتميز وانفراد يؤول الى لقاء واتحاد ، وعلى ذلك فالآثر الادبى الكبير واحد مشترك خاص وعام ، مشابه لغيره مختلف ، غريب مألوف ، جديد قديم وحديث دهري .

قال ابو حيان : « ... وبالجمله الالفاظ وسائط بين الناطق والسامع ، فكلمنا اختلفت مراتبها من عادة اهلها كان وشيها اروع واجهر . والمعاني جواهر النفس فكلمنا اختلفت حقائقها على شهادة العقل كانت صورتها انصع وابهر .. (265) » .

(265) التوحيدى ، المقاييس ص 144 .

ونجد معنى « الشمول » (أى معاورة الاثر الرفيع للانسان حيثما كان ، ومن أى زمن كان ، ومخاطبته لجوانب النفس البشرية كلها . ضربا على اوتارها المختلفة المتعددة) نجد هذا المعنى واضحا بارزا فى فقرة من مقدمة كتاب الحيوان يصف فيها الجاحظ كتابه به منوها بفضلله ، وكأننى به يرى صفة الشمول اعظم مزية يتحلى بها تأليفه . قال :

« ... وهذا كتاب تستوى فيه رغبة الامم ، وتتشابه فيه العرب والعجم ، لانه وان كان عربيا اعرابيا ، واسلاميا جماعيا ، فقد اخذ من طرف الفلسفة ، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة ، واشرك بين علم الكتاب والسنة ، وبين وجدان الحاسة واساس الغريزة . ويشتهي الفتيان كما تشتهي الشيوخ ويشتهي الفاتك كما يشتهي الناسك ، ويشتهي اللاعب ذو اللهو كما يشتهي ذو الحزم ، ويشتهي الغبي كما يشتهي الفطن » . (266) .

ويطالعنا مثل الوعي النير العميق لمعنى الشمول من خلال نص من الرسائل ، والجدير ايضا بالملاحظة فيه صدق اجتهاد ابي عثمان وحامسه العظيم وجهاده الصامد من اجل احراز هذه الفضيلة التى هى ارقى منزلة يتوق الكاتب اليها اذ تؤهله لان يكون من بناء التاريخ ومن راود الثقافة الانسانية يرسى « العلماء المحققين » الذين يكتبون لمجتمعهم وللانسانية كافة انما يعد نفسه منهم معبرا عن ذلك على وجه التلميح . او هو يتمنى ان يعد فى ضمنهم عن جدارة بهذه المرتبة واستحقاق لبلائه الحسن فى ميدان الفكر .

وهذه الفقرة الموالية وان كانت - ظاهرا - مخصوصة بالاولى فهى اصلق وصف لثقافة العصر العباسى فى مرحلة النضج والازدهار ... تلك المرحلة التى « مخضت » فيها حكمة القدماء واستخلص لها فكانت منطلقا لثقافة جديدة اصيلة :

« ... انه لم يخل زمن من الازمان فيما مضى من القرون الناهبة الا وفيه علماء محققون ، قد قرأوا كتب من تقدمهم ، ودارسوا اهلها ، ومارسوا الموافقين لهم ، وعانوا المخالفين عليهم ، فمخضوا الحكمة وعجموا عيدانها ، ووقفوا على حدود العلوم ، فحفظوا الامهات والاصول وعرفوا الشرائع والفروع ، وفرقوا ما بين الاشياء والنظائر ... واستنبطوا الغامض الباطن بالظاهر البين ، واستظهروا على الخفى المشكل بالكشوف المعروف ، وعرفوا بالفهم الثاقب

(266) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 11 .

والعلم الناصع ، وقضت لهم المحنة بالذكاء والفطنة ، فوضعوا الكتب في ضروب العلوم وفنون الاداب لاهل زمانهم ، والاخلاف من بعدهم » (267) .

ونجد نفس النزعة الى « الشمول » من عمق في الرؤية واتساع في افق التفكير عند ابي حيان متمثلة في فهمه للانسان ، وايضا فيما يتناجح في نفسه من حماس في طلب الحكمة ومن شوق ظاميء ملح الى الكمال الفكري والروحي : « ... والانسان وعاء القوى ، وظرف المعاني ، وطينة الصور ، ومعدن الآثار ، وهدف الاغراض ، وكل شيء له فيه نصيب ، ومن كل شيء عنده حلية ، وله الى كل شيء مسلك ، وبينه وبين كل شيء نسبة ومشاكله وهو جملة اشياء لا تنفصل ، وتفصيل حقائق لا تتصل ، وهو ابو العالمسم المتوسط بين العالمين ، وله نزاع الى الطرفين ، الى ما ينحط عنه بالشوق الى الكمال ، والى ما يعلو عليه بالتنزه عن النقصان » (268) .

وقال : « ... وليكن همك مطويا على العلم والعمل والاخلاص والشكر والعفة والطهارة والصنق ... واطلب الكمال جهدا في كل ما خفف الحزن عليك ، ونظم شمل الاحسان بين يديك ، وابق النقص عائقا له ، متبرئا منه ... هيهات ! ليت هذا المعنى بنفسه الذي يرى حياته من مواهب الله النفسية ، وزمانه من نعمه الكريمة ، فيدأب في كسب الكمال ، واستمداد الفضل ، وطلب العلم مرة بدرس كتاب ، ومرة بمذاكرة نظير ، ومرة بخدمة عالم ، مستعينا بالله في تصرفه ، عالما انه لا مانع لما اعطى ولا معط لما منع ، نعم ! ولن يتم له ذلك ايضا حتى يفار على الحكمة غيرته على الحرمة ، ويصونها كما يصون العشيقة ، وينفر مما قدح فيها .. » (269) .

هما اذن اديبان اثنان فقط ادركا حق الادراك معنى الشمول في الادب (وحققاه بصفة رائعة في جانب من تأليفهما) . ولقد حرصا غاية الحرص على النفاذ من خلال الظواهر والاحداث الخاصة الى الحقائق الجوهرية والنواميس العامة التي تنتظمها وتهيمن عليها .

على ان الجاحظ امتاز على التوحيدي بابرار هذا المعنى في كثير من الدقة والوضوح ، ونظر فيه نظرة باحث حين وازن بين الشعر والنثر (وان

(267) الجاحظ ، كتاب فصل ما بين المداوة والحسد ضمن رسائل الجاحظ ج 1 ص 338 .

(268) التوحيدي ، البصائر م . اول ص 413 .

(269) - - - م . ثالث (2) ص 421 .

هذه الموازنة لى اشبه بالدراسة الموضوعية وان لم تكن مستوفية لخصائص كل من الشعر والنثر ، ولم تكن ايضا شاملة لاعتمادها على الادب العربى وحده دون اعتبار لطبيعة الشعر عند الامم الاخرى وهو منطلق ضيق محدود . وانتهمى فى بحثه الى أن امتياز النثر على الشعر يتمثل فى صفة الشمول بالذات . وقد نعت الشعر بالادب المقصور لانه يفقد بالترجمة خصوصيته وروعته ، ونعت النثر بالادب المبسوط (270) . لان الترجمة لا تفقده قيمته ،

والجاحظ محق مبدئيا فى رأيه ولا مطعن فى مقياسه من الوجهة النظرية ، فاننا فعلا اذا ما استعرضنا جملة الادباء العباقرة الذين لا تزال كلمتهم تشع على مر العصور وجدنا كفة الناثرين ارجح (وليس فى هذا ما يحط من شأن الشعر البتة) .

الا ان حكمه لا ينطق تمام الانطباق الا على ضرب من الشعر دون الكل ، وشذ عن اعتباره ذلك الشعر الذى لا تتركز قيمته على الوزن (اى الموسيقى) والشعور والخيال فقط وانما يستمد روعته ايضا مما فيه من خصائص قصصية او مسرحية ، ومما فيه من تفكير فلسفى عميق . وهى خصائص نادرة ضئيلة فى الشعر العربى القديم ، متوفرة فى الشعر الغربى القديم والحديث ، وقد امكن تأدية هذه المزايا ونقلها من لغة الى اخرى - لاتصالها بالواقع او العقل - دون اىما تحريف او تشويه .

خاتمة

قد تبين من خلال بحثنا ان الكتاب والنقاد المعنويين ادركوا معظم الحقائق الادبية واهمها ونفذوا الى الصميم والعمق منها ، وقد اهتموا الى كنه النثر الفنى وجوهره ، ونذكر على الاخص حسن فهمهم لمعان اساسية خطيرة كوحدة الشكل والمضمون وما يترتب عنها من توازن فى جميع

(270) قال الجاحظ : « ونظيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلم بلسان العرب ، والشعر لا يستطاع ان يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حول تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التمجيد لا كالكلام المنشور . والكلام المنشور المبني على ذلك احسن واوقع من المنشور الذى تحول من موزون الشعر ، الى غير موزون » ج 1 ص 74 - 75 .

وقال ايضا فى هذا المعنى : « ونقسه (اى الشعر) مقصور على امله ، وهو يعد من الادب المقصور ، وليس بالمبسوط » - نفس المرجع ص 80 .

المستويات ... فى مستوى علاقة اللفظ بالمعنى وفى مستوى البناء ، وفى مستوى الموسيقى والخيال ، وكمعنى الصدى الفنى والاصالة ، والشمول ، الا انهم لم يتوسعوا فى ملاحظاتهم وتحليلاتهم انسياقا مع المعانى وتبعها لها تدقيقا وتفصيلا الى اقصى مداها وغاية نتائجها .

كما انهم لم يجمعوا شتات افكارهم فى هيكل منظم قائم الذات يستمد متانته ووضوحه وقوة اقناعه من التناسق والتكامل بين النظرية والتطبيق ، لا نستثنى الا واحدا منهم وهو عبد القاهرة الجرجاني ، وان لم يخصص للنثر الفنى بحثا مفردا فلقد شمله فى دراسته للبلاغة عامة ، الشعرية والنثرية معا .

وبعد ، فان ميدان النثر الفنى القديم ترى فسيح وهو ميدان بكر لم يستكشف ولم يدرس الا القليل الاقل من موارده وكنوزه . فاذا كان من المنتظم علينا اليوم اعادة النظر فى تراننا الشعرى واقامة البحث فيه على اسس منهجية محكمة ، مع ان القدامى قد توسعوا فى دراسته وافادوا ، فان النثر الفنى فى حاجة الى ذلك أكد لان القدامى لم يمهّدوا لنا الطريق والمحدثين من نقادنا يعطوه الا قليل مما يستحق من عناية ودرس .

ومما يتأكد القيام به ان نتبين بدقة مدى التفاعل الذى وقع بين الشعر والنثر من بداية القرن الثانى للهجرة الى نهاية القرن الرابع ، وهى الفترة التى شهدت ميلاد النثر ونموه وتطوره الى غاية النضج والازدهار ثم اشرافه على التقهقر والجمود ، فنزداد بذلك نفهما لطبيعة كل من النثر الفنى والشعر وخصوصيتهما ويتسنى لنا حينئذ تقييم الاثار النثرية القديمة على ضوء تعريف دقيق وعلى قواعد سليمة مضبوطة .

كما انه علينا ان نتصق فى بحثنا للنثر الفنى القديم لنعرف الدور الذى قام به النثر بالضبط فى بناء الثقافة الاسلامية ، وما كان له خاصة من فضل - وهو عظيم - فى اعطاء الفكر الاسلامى ماله من تميز وطرافة وعبقرية . والمحول فى هذا البحث على جهود مشتركة متضافرة بين اهل الاختصاص من الاسنية والاسلوبية اولا ، والنقد الادبى والفكر الاسلامى ثانيا .

اما فيما يتصل بموقفنا من الادب اليوم ، فانه علينا ان نحسّد بكامل الوضوح وبصفة نهائية ، اختيارنا بين مفهومين الادب ومدريتين للنثر

الفنى ، وما اخالنا نتردد ، لاعتبارات عدة ذوقية فنية واجتماعية حضارية ،
فى اعتبار نتاج المدرسة اللفظية من قبيل الاثار المتحفية التى بعد لها فائدة الا
من الوجهة التاريخية ومن حيث هى ترينا العيوب والمخاطر التى ينبغى ان
نحترس منها .

ويبقى ، بعد ذلك ، معين المدرسة الكلاسيكية الحى ننهل منه ونستفله
ونحيل جوهره وخلاصته مادة لا تزال تحيا وتتجدد فينا اذا عرفنا ، طبعاً ،
كيف نستنطق هذا التراث وكيف نحاوره ونستوحيه متجاوزين اياه منفتحين
لانسام الفكر من حيث ما هبت وقد رفضنا جهدنا المحاكاة والتقليد .

ومما يساعدنا على بلوغ هذه الغاية ان نصوص لانفسنا مفهوما للنثر الفنى
خاصا بنا يستجيب لمقتضيات العصر . . مفهوما يحسب حساباً للفنون الادبية
المستحدثة فى ادبنا الحديث ويعكس نظرنا الى الادب والى وظيفته فى الحياة
ويكون بمثابة المنطلق والمقياس وان نسن ايضاً منهجية تمكننا من دراسة
الاثار النثرية الحديثة دراسة جدية مستوفاة ومن تقييمها تقييماً سليماً
حتى نتلافى ما لحق النثر من غضاضة وغبن على يد القدامى ونؤهله للدور
الذى يليق به فى بناء ثقافتنا الناشئة وهو دور رئيسى فعال من حيث هو
يعطيها ما هى فى حاجة اليه من الدفع وقوة الانطلاق وطول النفس واستقامة
الوجهة .

المصادر والمراجع

—o—

المصادر :

— الجاحظ ، عمرو بن بحر أبو عثمان —

- « كتاب الحيوان » تحقيق عبد السلام هارون ط 1 . القاهرة 1938 . سبعة أجزاء .
- « البيان والتبيين » تحقيق السندوبي ط 1 . القاهرة 1926 . جزآن (1 و 3) .
- « البيان والتبيين » تحقيق عبد السلام هارون ط 3 . القاهرة 1968 . الجزء الثاني .
- « البخلاء » تحقيق طه الحاجري ، دار المعارف . القاهرة 1958 .
- « رسائل الجاحظ » تحقيق عبد السلام هارون — القاهرة 1964 — جزآن —

— التوحيدى أبو حيان :

- « الامتاع والمؤانسة » تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ط 2 . القاهرة 1953 — 3 أجزاء .
- « مثالب الوزراء » تحقيق الدكتور ابراهيم الكيلانى . دار الفكر . دمشق 1961 .
- « المقابسات » تحقيق حسن السندوبي ط 1 . القاهرة 1929 .
- « البصائر والذخائر » تحقيق الدكتور ابراهيم الكيلانى . دمشق 1964 . ستة أجزاء .
- « الهوامل والثوامل » تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر . القاهرة 1951 .
- « الاشارات الالهية » تحقيق عبد الرحمان بدوى ، القاهرة 1950 . الجزء الاول .
- « رسالة فى علم الكتابة » و « رسالة الحياة » ضمن « ثلاث رسائل لأبى حيان التوحيدى » تحقيق ابراهيم الكيلانى ، المعهد الفرنسى للدراسات العربية ، دمشق 1951 .
- « رسالة فى العلوم » ضمن « رسالتان لأبى حيان » القسطنطينية 1302 هـ .

— الجرجاني ، عبد القاهر :

- « اسرار البلاغة » تحقيق مصطفى المراغى ط 1 . القاهرة 1948 .
- « دلائل الاعجاز » تحقيق محمد عبده ط 2 . القاهرة 1331 هـ .

— ابن الاثير :

- « المثل السائر » تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد — القاهرة 1939 .
- « الجامع الكبير » تحقيق مصطفى جواد ود . جميل سعيد بغداد — 1956 .

المراجع :

- **السكرى ابو هلال :**
« كتاب الصناعتين » تحقيق محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم ط 1 .
القاهرة .
- **الجرجاني ، القافى عبد العزيز :**
« كتاب الوساطة » تحقيق محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم ط 1 . 1945 .
- **ابن وشيق المقيروانى :**
« المصدة » تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط 1 . القاهرة 1934 .
- **ابن حازم القرطاجنى :**
« منهاج البلاء وسراج الادياء » تحقيق د . محمد الحبيب ابن الحوجة - دار الكتب
الشرقية تونس 1966 .
- **ابن قتيبة :**
« ادب الكاتب » تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - القاهرة 1355 هـ .
- **ابن الدبر ، ابراهيم :**
« الرسالة الصداء » ضمن « رسائل البلاء » تحقيق كرد على .
- **ابن حيدر ، محمد أبو طاهر البغدادي :**
« رسالة فى قانون البلاغة » ضمن « رسائل البلاء » . تحقيق كرد على .
- **المصولى ابو بكر :**
« ادب الكتاب » تحقيق محمد بهجة الاثرى - القاهرة 1341 هـ .
- **قدامة بن جعفر :**
« نقد الشعر » تحقيق كمال مصطفى ط 1 . القاهرة .
- **الامسلى :**
« الموازنة بين البحتري وأبى تمام » محمد محيى الدين عبد الحميد . القاهرة 1944 .
- **ابن خلدون :**
« المقدمة » مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبنانى ط 3 . 1967 - بيروت .
- **ابن وهب الكاتب :**
« كتاب البرهان فى وجوه البيان » .
- الرماني**
الخطايب
الجرجاني
التويسرى
- « نهاية الادب » دار الكتب المصرية - القاهرة .

- طه حسين :
- « من حديث الشعر والنثر » ط 1 . القاهرة 1936 .
- زكي مبارك :
- « النثر الفني في القرن الرابع الهجري » - دار الكتاب العربي - القاهرة .
- وشاد وشافى :
- « ما هو الادب » ط 1 ، 1960 . القاهرة .

المراجع الاجنبية :

- W. Marçais : Les Origines de la Prose Littéraire Arabe, Revue Africaine, t. LXVIII, 1937.
- R. Blachère : Moments Tournants dans la Littérature Arabe, S.I., 1966.
- C. Pellat : Langue et Littérature Arabes.
- C. Pellat : La Prose Arabe à Bagdad, Arabica IX, 1962.
- M. Arkoun : L'Humanisme Arabe au IV^e siècle H., d'après Kitāb al-Hawāmil wal-Sawamil in S.I./XIV-XV.
- M. Arkoun : Contribution à l'Etude de l'Humanisme Arabe au IV/X^e siècle.
- P. Valéry : Variété I, Variété II.
- R. Barthes : Critique et Vérité.

مُسَاهَمَةُ الْأَلْسِنَةِ
فِي تَحْدِيدِ

الْأَسْلُوبِ الْإِلَهِيِّ

عبد السلام (مسيح)

ان اى تفكير اصولى (épistémologique) يسلط رؤاه اليوم على الاسلوبية وقد استقرت معطى حضوريا فى تقدير الظاهرة الادبية لا شك يواجه تساؤلين : أحدهما ذو منظور بسيط مباشر وهو المنبثق من ركن زاوية العلم نفسه ويخص تحديد الاسلوبية ، وثانيهما مركب غير مباشر به تجد الاسلوبية علة نشأتها وغايتها (finalité) ممارساتها ويتمثل فى تحديدها لموضوعها الاسلوب ، وهذه المعالجة العضوية تمثل لقواعد التفكير الاصولي اذ لا يساعل الفكر الفلسفى علما من العلوم الا اقتضى منه ابراز ماهية موضوعه أولا بالذات .

ويستند التفكير الاسلوبى فى هذا المضمار الى جملة من فرضيات العمل يستقى جلها من قواعد اللسانية عامة وعلم الدلالات منها خاصة وأبرزها ظاهرة تقاطع المجالات الدلالية لمجموع دوال الرصيد المعجمى فى لغة ما ، ذلك أن مواضع اللغات فى مبدا النشأة أن يكون لكل دال مدلول واحد ولكل مدلول دال واحد غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة الى تفاعل عضوى بموجبه تتزاح الالفاظ تبعا لسياقاتها فى الاستعمال عن معانيها الوضعية فضلا عما تدخلة القنوات البلاغية من مجازات ليست هى فى منظور اللغوى الا انحرافات عن الوضعية الاولى ، وجملة ما ينتج عن ذلك أن أى دال فى لغة ما لا بد أن تتعدد مدلولاته من سياق الى آخر وكذلك أى صورة ذهنية (1) مدلول عليها لا بد أنها واجدة أكثر من دال فى نسيج نفس اللغة المعنية (2) .

وهكذا تترقى فرضية البحث شيئا فشيئا حتى تعمم المصادر فتسحب من الالفاظ مجردة الى الصور والرسالات الدلالية عامة فيقع الاقرار عندئذ بأن أى فكرة من الافكار يمكن ابلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة (3) معنى ذلك أن نفس الشحنة الاخبارية يمكن سبكها فى صياغة

(1) أى « متصور » (un Concept)

(2) انظر : Pierre Guiraud : La Stylistique - p. 58

Essais de Stylistique p. 65 - 66 p. 82

(3) انظر : H. Bonnard : Notions de Style, de versification et d'histoire de la langue française p. 10

السنية متعددة ، وهذا المبدأ من شأنه أن ينفي وحدانية العلاقة بين البنية الخارجية للظاهرة الغوية وأبنيتها القاعدية الحاملة للأسس الدلالية .

ثم توغل فرضيات العمل في التدقيق حتى ينتهي الأمر بمنظري التفكير الأسلوبى الى الإقرار بأن نفس الخاصية الأسلوبية يمكن أن تثير انفعالات متعددة ومتميزة تبعا للسياقات التى ترد فيها ، وهذه القاعدة تطرد وتنعكس بحيث يتحتم التسليم بأن نفس الأثر — بوصفها انفعالات ما — يمكن تحقيقها بخصائص أسلوبية متعددة ومتميزة . (4)

وهكذا يصبح شأن الصور الأسلوبية وأثارها الجمالية مطابقا لشأن الدوال والمدلولات فى السياق اللغوى الصرف ، وتصبح للأسلوبية — من الوجهة العلمية العامة — سنتها وأنماطها نهاما كما للغة التخاطب قواعدها ونواميسها .

ظاهرة الأسلوب

هذه المقدمات من شأنها أن تعقلن محاولة إثبات «الأسلوب» فى حد ذاته كظاهرة موجودة ، ذلك أن الحدس الفنى لا يترك مجالا للشك فى إمكانية تميز أسلوب ما عن أسلوب آخر ولا فى إمكانية تفرد أسلوب شخص عن أسلوب شخص آخر ، ورغم أن استعمالنا لمصطلح الأسلوب هو سابق لأوانه الموضوعى ، ولذلك عمدنا الى حصره بين الأقواس فإن التفكير الأسلوبى ما أنفك يعتمد هذا الحدس اللغوى وهذا الحدس الفنى فى إثبات الظاهرة .

يقول دى لوفر (F. Deloffre) : « ان الأسلوب الفردى حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتا من الشعر أن كانت لرأسين (Racine) أم لكرناى (Corneille) ، وأن يميز صفحة من النثر أن كانت لبلسراك (Balzac) أم لستندال (Stendhal) » (5) .

وإذا عسر على بعض أبناء اللسان العربى تمثيل هذا التقرير فقد لا يعسر عليهم إقرار القدرة على أن يميزوا ببعض الخبرة مقرة يسمعونها لأول مرة أن كانت للجاحظ أم لأبى الفرج أو كانت لطله حسين أم للمسدى ، أو كانت لابن خلدون أم لغيره وقد لا نجسر فنقول أنهم يميزون آية « يسمعونها لأول مرة » أنها قرآن .

(4) انظر : F. Deloffre : Stylistique et Poétique françaises p. 18 - 19

(5) نفس المصدر السابق — ص 25 .

ويضيف دي لوفر قائلا : « ان جوهر المشكل يكمن في تجاوز الانطباع الذاتى الحاصل لنا الى كشف العلل الموضوعية التى يقوم عليها هذا الارتسام وهو امر اذا حققناه غدت قضية « الذاتية » والقضايا المماثلة لها مشاكل زائفة » (6) .

فمن سلم بهذه الفرضيات انطباعا وحدها استطاع التسليم بفايات الاسلوبية وبابرز مقومات تحديد الاسلوب التى هى عقلنة المعطى الفنى او بالتالى ارساء قواعد الموضوعية فيها يدرك بغير الموضوعية .

مصادر تحديد الاسلوب

اذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الاسلوبى وشقه بمقطع عمودى يخرق طبقاته الزمنية ومنازله النوعية اكتشف انه يقوم على ركح ثلاثى دعائمه هى المخاطب والمخاطب والخطاب ، وليس من نظرية في تحديد الاسلوب الا اعتمدت اصوليا احدى هذه الركائز الثلاث او ثلاثتها بتعاضدة متفاعلة .

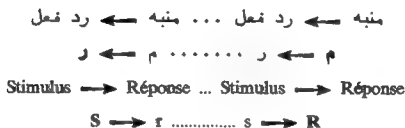
ويبدو ان هذا التنظير الثلاثى قد كان قائم الذات منذ كان تفكير لغوى في تاريخ البشرية عابدة ولكن هذا الجهاز المثلث يترأى لنا الآن وثيق الصلة بنظرية البلاغ في تعريف الحدث الالسنى وهى المستمدة اصولها من نظرية الاخبار كما ضبطها منذ 1949 كل من شانون (Shannon) ووافار (Weaver) وتقتضى كل عملية مخاطب — حسب هذه النظرية جهازا ادنى يتكون من باث ومتقبل ونامل فأما الباث فهو المتكلم ويقوم بعملية التركيب أى صياغة المفاهيم والمتصورات المجردة فى نسق كلامى محسوس ينقل عبر القنوات الحسية بواسطة الاداة اللسانية . واما المتقبل وهو المخاطب فيقوم بعملية التفكير والملاحظ ان عملية التركيب تنطلق من المتصور المجرد لتجسيه فى قالب كلامى محسوس بينما تنطلق عملية التفكير من الموضوع حسى لارجاعه الى مدلولاته المجردة (7) وقد توسع الفكر الالسنى الحديث فى استيعاب هذه النظرية ابعادا لعلها بلغت تمامها مع نموذج جاكبسون .

على ان ضبط اصول هذا الركح الثلاثى يقتضى من الباحث الاشارة الى ما تطعمت به الدراسة الالسنية عابدة والاسلوبية على الخصوص من معطيات النظرية السلوكية المعروفة بـ (Béhaviorisme) وقد حاول روادها وعلى راسهم واتسون (Watson) ان يقيموا علم النفس

(6) نفس المرجع السابق .

(7) انظر : Jean Michel Peterfalvi : Introduction à la Psycholinguistique
Paris - P.U.F. 1970 pp. 23 - 24

الموضوعي بالاعتماد فقط على الملاحظة الاختبارية مع نبذ الاستناد الى الاستبطان والملاحظة الذاتية . وبلومفيلد (Bloomfield) أول السننى تأثر بهذه النظرية وحاول أن يخلص الالسنية فى ضوء مبادئها من المعايير الفلسفية فعمل على أن يجعل من الالسنية علما اختباريا مستقلا بنفسه فعرف الظاهرة اللغوية بكونها سلسلة من المنبهات تتلوها استجابات تتحول هى نفسها بمنبهات تقتضى بدورها استجابات أخرى حسب المعادلة الرمزية : (8)



مصادرة المخاطب

وتتقدم دعامة المخاطب الدعابتين الآخرين فى النشأة الوجودية وفى تاريخية الأسلوب . أما فى النشأة المطلقة فلأن الرسالة اللغوية من حيث حدوثها تنبثق من منشئها تصورا وخلقا وإبرازا للوجود ، وأما من حيث زمنية التاريخ فلأن تحديد الأسلوب باعتقاد عنصر المخاطب مغرق فى القدم يتخطى حواجز الأسلوبية المعاصرة الى بلاغة اليونان ومن بعدهم .

وأول ما يطالعنا فى اعتماد التفكير الأسلوبى على المخاطب تعريف الأسلوب بأنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه ، وتتطابق فى هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة الالسنية المبلغة مادة وشكلا . واعتماد هذا المقياس فى تحديد الأسلوب عريق فى القدم ، متجدد ما انفك يستهوى رواد التنظير ، والسبب فى ذلك أن العلاقة العضوية بين اللافظ والمفوط من العمق والحدة أحيانا بحيث يتعذر على الفاحص فصل الباعث والمبعوث وجودا .

هذا المنحى فى تحديد ماهية الأسلوب هو بمثابة المعيار الدلالى لحتوى الرسالة المبلغة وهى ظاهرة يعطلها بعض رواد التفكير الأسلوبى فى المشرق بأن « الصورة اللفظية التى هى أول ما يلقي من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة وإنما يرجع الفضل فى نظامها اللغوى الظاهر الى نظام آخر معنوى انتظم وتآلف فى نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا ثم تكون التآليف اللفظية على مثاله وصار ثوبه الذى لبسه أو جسده إذا كان المعنى هو الروح ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل

أن يكون الفاظاً منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن يجرى به اللسان أو يجرى به القلم » . (9)

ويذهب هذا التقدير بأصحابه بعض الاثواط حتى يطابقوا بين الأسلوب في مفهومه التعريفي والرسالة اللسانية شمولاً لطريقة التفكير والتصوير والتعبير (10) والحقيقة أن هذه الوجهة هي وريثة بعض نظريات العصر الكلاسيكي في تيارات النقد الأدبي بل على وجه التحديد هي وليد نظرية بيفون (Buffon) :

« أن المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب ، فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق وحركة » (11) .

ويتشكل هذا البحث عن التناظر بين مفهوم الأسلوب وفكر صاحبه بأشكال تقضي ببعض المنظرين إلى اعتبار « كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره لها وطبيعة انفعالاته » (12) .
معنى ذلك أن الأسلوب هو فلسفة الذات في الوجود وإذا هو كذلك فلا يكون الا مغرقاً في الذاتية تماماً .

أما المظهر الثاني من مظاهر نظرية تحديد الأسلوب اعتماداً على المؤلف الباحث فهو امتداد للمظهر الأول ويتمثل في تكثيف درجة التطابق بين مفهوم الأسلوب والذي إليه ينتمي ، فلا يقتصر التناظر على تقريب صورة الأسلوب من صورة فكر بائنه وإنما يغدو الأسلوب هو ذاته شخصية صاحبه ، وهو حد من التمازج تختلط فيه تلقائية الأسلوب والذات المفردة له ومرد هذه الوجهة كما أسلفنا قوله بيفون : « أن من الهين أن تنتزع المعارف والاحداث والمكتشفات أو أن تبدل ، بل كثيراً ما تترقى إذا ما عالجهما من هو أكثر مهارة من صاحبها كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان أما الأسلوب فهو الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سخله » . (13)

(9) أحمد الشايب : الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لاصول الأساليب الأدبية . ط 6 . ق 1966 - ص 40 .

(10) نفس المرجع ص 45 .

(11) انظر ص 27 من : P. Guiraud : La Stylistique :

(12) أحمد الشايب : الأسلوب ص 134 .

ونذكر بأنه يخرج من مشاغلنا في هذا المقام التوضيح بين أصول هذه النظريات وافرازات الحضارة العربية من حيث التفكير البلاغي ، ذلك أن منطلقنا في البحث بقينا زمنياً بالعصر الحديث وبقيننا مضموناً بالقرات الذي تبلورت معه فكرة « الأسلوب وعلم دراسة الأسلوب » .

(13) ذكره تيريو : الأسلوبية ص 27 - 28 - وأبرز بعض أجزاء النص من هيلنا نحن وقد عاش بيفون بين سنتي (1707 - 1788) ويعود مؤلفه الجوهري في هذا المضمار إلى سنة 1753 وهو بعنوان « مقالات في الأسلوب » : (Discours sur le Style)

ولقد اثر بيفنون بنظريته هذه في كل الذين جاؤوا بعده من رواد النقد الادبي ومنظري الاسلوب متبناها شوبنهاور (Schopenhauer) نعرف الاسلوب بكونه ملامح الفكر وتمثلها فلوبير (Flaubert) ثم صاغها فقال « يعتبر الاسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الاشياء » وكذلك فعل ماكس جاكوب (Max Jacob) اذ قال : « ان جوهر الانسان كامن في لغته وحساسيته » (14) وهكذا تنزل نظرية تحديد الاسلوب منزلة لوحة الاسقاط الكاشفة لمخبات شخصية الانسان ، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن ، ما صرح به وما ضمن ، فالاسلوب جسر الى مقاصد صاحبه من حيث انه قناة العبور الى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا .

ومن مستلزمات هذا التعريف «الانتولوجي» ان يكون الاسلوب خاصية طبيعية يوهب الانسان اياها : هو نغم شخصيته — على حد تشبيه كلودال (Paul Claudel) مثلما لصوته نبرة لا تخطط بنبرة اصوات الآخرين . ويطابق احمد الشايب بين هذا المعطى ومبدأ خصوصية الانسان مطلقا فينتهي في منهج معياري اخلاقي الى تناظر اصولي بين السمات النوعية للمؤلف ومقومات ماهية أسلوبه : كل انسان امة واحدة فيما يصله بالحياة متأثرا ومؤثرا ، ذلك لانه شخصية وحده فطرها الله ممتازة وكونتها ملابسات بعينها ، هي هذا الفرد الممتاز ، ونتيجة ذلك ان الاديب حين يعبر عن شخصيته تعبيراً صادقاً يصف تجاربها ونزعاته ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الامر الى اسلوب ادبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير ، هو أسلوبه المشتق من نفسه هو ، من عقله وعواطفه وخياله ولغته » (15) وبديهي أن يلح هذا التيار «الانتولوجي» في تعريف الاسلوب على مقاييس تبدو لنا اليوم عفوية لما تستند اليه من روح نسبية ان لم نقل رومنطيقية ولكنها كانت في عصرها ذات سيادة في مجال الفكر والتحليل اثرت بجلاء في رواد التفكير الاسلوبي بعد ان غزت أرجاء النقد بتياراته المختلفة ، وعلى هذا النمط طابق المنظرون بين الاسلوب و «عبقرية» الكاتب ، ومفهوم العبقرية يحمل في طياته محلولة اللامعقول من حيث انه يدل على ما لا « يعقل » فشرحه — لذلك — نقض له ، فلا تبقى الا المقاربات التعويضية وبها يحدد الاسلوب — بعد ان يتطابق مع عبقرية صاحبه — بأنه شرارة نوعية لا ينفذ اليها الفاحص الا بطريق الحدس ، وهو من اجل ذلك يحس ولا يعبر عنه (16) وفي هذا المنحى تنزل نظرية ماكس جاكوب اذ يتخذ من ذلك قانونا بموجبه لا يكون للاديب أسلوب الا اذا أحسمن بطابع الانغلاق يغلف آثاره (17) .

- (14) انظر ص 9 من : F. Deloffre : Stylistique et poétique française.
 (15) الاسلوب ص 127 .
 (16) ص 95 من J. P. Colin : Rhétorique et Stylistique.
 (17) انظر مقدمة : Le Cornet à dés — تصاد نظرية 1917 .

ومن تلك المقاربات تحديد الأسلوب بأنه «اشتقاق» الأديب من الأشياء ما يتلهم وعبقريته » (18) وهو ما يحيلنا الى تعريف أحد مفكرى القرن الثامن عشر اذ يقول : «يطلق الأسلوب على ما ندر ودق من خصائص الخطاب التى تبرز عبقرية الانسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ » (19) .

ثم ان التسليم بتطابق الأسلوب والعبقرية قد حتم القول بقوة الدفع التلقائى فى عملية افراس الأسلوب مما افضى بالباحثين الى تقرير أنه فى نشأته وفى تشكله وكذلك فى بلوغ تمامه ظاهرة غير واعية (20) معنى ذلك أن نسيج الابداع الفنى لدى الاديب من التلقائية بحيث يغدو تولدا لا يصحبه الادراك فى لحظة نشأته الاولى ، وعلى هذا المستند عرف الأسلوب بأنه بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التى لا تمحى ، وهذه الصورة صاغها بروس (Proust) واخذها عنه كل من موان ودى لوفر (21) وهى تكشف عمق التقدير فى ارتباط الأسلوب بصاحبه عضويا حتى لكان الأسلوب «امضاء» أو «خاتم» أو فى اصطلاح عرف المؤسسات «طابع وتوقيع» .

ويعمد النقاد يوسف اليوسف الى تأسيس هذا الانصبهار على قواعد من النقد السوسولوجى فى قراءاته لمعلقات الشعر الجاهلى انطلاقا من ثنائى تكاملى يسميه الصورة والأسلوب وينتهى الى نقض ما درج عليه كثير من النقاد من أن الصورة اقحام خارجى على الشعور يمكن أن يظل قائما داخله ومستقلا عنه معا ، أو يمكن أن ينتفى بتواجده فيه حتى وان ذاب داخل اليانه وخلياه ، « ومن الصواب القول - حسبه - بأن الصورة تتطابق مع الشعور تطابق هوية لان الخيال الناسج للصور انها يمتع مادته الخام من أعماق الذات التى هى بدورها صياغة جبلها الواقع ، وهذا معنى أن ثلاثة كيانات تتوحد (كما لو أن ا = ب = ج)

وهذه الكيانات هى الموضوع الخارجى والشعور المصوغ منه والصورة المنسوجة من الشعور ومن هنا تغدو الصورة الفنية علاقة مع

(18) انظر من 9 من :

F. Deloffre : Stylistique et Poétique françaises

Jean le Rond d'Alembert : Mélanges de Littératures et de Philo- (19)
sophie cité par P. Guiraud : La Stylistique p. 28.

(20) وهذا الجانب على امعانه فى المنزع الفلسفى ما زال يطنو فى شكل نقائيع على سطح كتابات رواد الاسمينية والاسلوبية فى أحدث تياراتهما ومن هؤلاء مارتينىاي وجاكسون وتيرى راجع :

P. Guiraud : La Stylistique p 120.

G. Mounin : Clefs pour la linguistique p. 179.

F. Deloffre : Stylistique et Poétique Françaises p. 9 (21) انظر :

G. Mounin : Clefs pour la linguistique p. 180.

الذات والموضوع ، وذلك بحسبانها ذاتا وموضوعا في آن معا » وينتهي بعد ذلك الى تقرير أن « الصورة ككلذة شعورية تغدو مرآة تقتنص فيها الحاجة التي يبتثلها الشعور الى حد انها تكونه وتحليلها اذن اسلوب لغز الذات واستبارها لان الشاعر يفض ذاته عبر الصورة » (22) .

وكذلك يفعل لطفي عبد البديع اذ يقرر — بعد تحليل نوعية العمل الاسلوبى — أن الخصائص الاسلوبية في الخطاب ليست صيغا نالية يؤتى بها للترزين والتحسين وانما هي جوهرية لا تتحقق المادة الانشائية الا بها ، فالاسلوب أو ما يسميه باللغة الشعرية ليس من قبيل المعانى الثانوية التي تطرأ على المعانى الاول ولا من قبيل « الافكار التي تهبط على الالفاظ كما تهبط الروح الى الجسد » (23) .

ولهذه التحديدات جميعها مستندات اصولية تتجمع في تجذير الروابط بين الاسلوب والشخصية في ابعادها الوجودية ، وهي تنصب في حيز فلسفى ثنائى المفتوح ، له باب على نظرية المعرفة والادراك اذ مدراه التسليم بمبدأ الاكتساب الشمولى : وبمبدأ حيوية الظاهرة الكونية التي بموجبها لا يكون الكل حاصل الاجزاء محسب ، وانما في الكل ما في الاجزاء وزيادة ، وهذه الزيادة في معادلة المعرفة يستقطبها في الاثر الادبى اسلوبه الذي لا يتميز بشيء سواه ، وله باب على نظريات علم النفس ولا سيما ما كان منها قائما على التشريح الاختبارى المفضى الى كشف دغائن اللاوعى ، وقد ذهب بعضهم فعلا الى استنباط مقاييس احصائية هي بمثابة « موازين الاسلوب » (Stylométriques) سلطها على هياكل التحليل اللغوى الاسلوبى لينتسرق بها الى منافذ الشخصية العامة (24) ولعمل نظرية « السياج الفيلولوجى » التي وضعها سبيتزر لا يمكن أن تقيم حق قيمتها ولا أن تثمر ما بناه عليها صاحبها الا اذا قيست بميزان التقديرات البسيكولوجية وطبقت في ضوء ممارسات التشريح الاختبارى . وقد أحس اولمان ببعض هذه الابعاد الاصولية احساسا ظل غامضا اذ افترض أن نظرية سبيتزر توصلنا الى ربط الجهاز العصبى بالجهاز الفلسفى والجهاز الاسلوبى » (25)

في صميم هذا المخاض الانتولوجى بين وجود الاسلوب ظاهرة متميزة ووجوده صفحا عاكسا لمراسم صاحبه تطالعنا نظرية ستاروبينسكى فى

(22) يوسف اليوسف — مقالات في الشعر الجاهلى — منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى دمشق — 1975 — ص 195 — 196 .

(23) د. لطفي عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب : بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا — القاهرة — 1970 — ص 89 .

(24) V. Wartburg et S. Ulmann : Problèmes et méthodes de la linguistique p. 307.

(25) نفس المرجع : 308 .

تحديد ماهية الأسلوب بكونه اعتدالا وتوازنا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل (26) فيكون الأسلوب «حلا وسطا» بين الحدث الفردي والشعور الجماعي ، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة سواء كانت هذه الجماعة «هم» أم «نحن» أم «أنتم» فتكون وظيفة الأسلوب أن يلفظ من حدة الانزياح بين المعطى المعاش والمعطى المنقول .

فلئن كانت هذه المنازع في اعتماد المخاطب — وهو الباث المركب للرسالة اللسانية الحاملة لظاهرة الأسلوب — قد أغرقت في التقديرات الأنثولوجية عند سبر عملية الأفراس الأسلوبية فإنها قد ازدوجت بما يمكن أن يمثل نقيضتها أن نحن نزلناها منزلة «القضية» بمنظور ثلاثية هيجل (Hegel) ، وتأتي هذه النقضية معقدة رجحان تطابق الأسلوب وصاحبه فكرا وشخصية لتتغير الأسلوب على أنه اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات . والحاح هذا المنحى على أن الأسلوب عملية واعية تقوم على اختيار يبلغ تمامه في ادراك صاحبه كل مقوماته هو الذي يحدث خط الفصل بين التقديرات الفلسفية للأسلوب وتقديراته الموضوعية التجريبية .

وفكرة الاختيار هذه في تحديد ماهية الأسلوب تمتزج في بعض الأحيان بكل مقتضيات عملية الإبلاغ اللسني فلا تتميز بالسمة الإبداعية وتظل شعاعا لدائرة الحدث الخطابي عامة ، من ذلك أن أحمد الشايب يحدد موضوع الظاهرة الأسلوبية انطلاقا من تحليل الأسلوب إلى عناصر « الفكرة والصورة والعبارة » فيه : فينتهي إلى أنه عملية اختيار تتسلط على تلك العناصر المكونة استنادا إلى تصرف في الصياغات « بما تراه البقية بموضوع الكلام » (27) ولا شك أن هذا المزج في تحديد ماهية الأسلوب هو علامة على إرادة التخلص من ربكة التقديرات الأنثولوجية الصرف مع التعثر النسبي في الاهتداء إلى المعطى الموضوعي الخالص ، وهو ما سيلج عليه جل رواد التفكير الأسلوبى الحاحا قد نشتم منه رغبة خفية في نقض مبدأ «المعبرية» ومبدأ «الالهام» أو «التولد الذاتى» فسي الظاهرة الإبداعية .

فسيبتر يؤكد على أن الأسلوب إنما هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة وماروزو يحدده بكونه موقفا يتخذه المستعمل للغة — كتابة أو مشابهاة — مما تعرضه عليه من وسائل ، وقسايل — (G. Von der Gabelentz) يدقق هذا التصور التجريبي فيقرر أن الأسلوب

ينطوى على تفضيل الانسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة محددة من لحظات الاستعمال (28) .

وينظر كراسوبيين نشأة ظاهرة الاسلوب ومبدأ استعمال اللغة في الاخبار اطلاقاً فينتهي الى أن قانون الاختيار ليس وقفاً على الظاهرة الفنية في تعريف الحدث اللسني وإنما هو عقد من الوعي المشترك بين الباث والمتقبل في جهاز التخاطب عامة (29) .

فاذا استشف الباحث مقومات هذا القيار الموضوعي في تحديد الاسلوب اعتماداً على المخاطب تبين أن التسليم بفرضية الاختيار لا تستقيم إلا اذا سلطنا معها بمبدأين آخرين لهما - اصولياً - طاقة الضغط الموجه نحو غائية نوعية ، وهما دوافع الاختيار ووظائفه ، فالباث للرسالة اللسانية لا شك يستجيب - وهو يتصرف في طاقات اللغة وسعة معالولها - لمنهات تشده برابط عضوي الى ارضاء مقتضياتها في الشحن والإبلاغ ثم انه يحمل رسالته اللسانية دلالات بالتصريح أو بالتضمين رابطاً بذلك محتويات الخطاب ببصماته التأثيرية في من يتلقاه ، وفرضية الاختيار في تحديد ماهية الاسلوب تقضي بنا الى اعتبار الاسلوب جسراً ثانوياً يقام على جسر أصلي ، فاذا كان الحدث اللسني رابط الوصل بين الباث والمتقبل مطلقاً فإن الاسلوب كظاهرة وجودية مستقلة بذاتها ينضاف الى الجهاز الإبلاغي ليكون حبل الاسباب بين دوافع الخطاب في أصل نشأته وغاياته الوظيفية معنى ذلك أن الحدث اللسني تركيب لعلامات اللغة في معادلة من الدرجة الاولى بينما يكون الاسلوب تركيباً لها في معادلة من الدرجة الثانية ولعل خير ما يفصح عن هذا المدلول أن نعتبر أن الاسلوب نظام علامي في صلب نظام علامي آخر .

أما أبعاد هذه المستخلصات من الوجهة الاصولية العامة فتتمثل في أن الاسلوب لما كانت ماهيته تدور على محور الاختيار فإنه على محور الزمن لا يكون إلا سابقاً لحدث التعبير ، وبالتالي فهو في تقدير نظرية المعرفة ادراك الانسان لتجربة في حيز القوة وطلب لادراكها في حيز الفعل وهو في المنظور الوجودي صراع الحيوان الناطق بين الشعور الصامت وقصور اللغة من نقل الاحساس المعاش .

مصادر المخاطب

لقد تبينا أن المقطع العمودي المخترق لطبقات التفكير الاسلوبي يكشف لنا الركح الثلاثي الذي شرحنا دعائمه الاولى وهي دعامة المخاطب

J. Marouzeau : Précis de Stylistique....p. 17.

(28)

M. Gressot : Le style et ses techniques p. 4

(29) نفس المصدر ص : 1

وقد أضاء لنا التحليل سبل الطرق الانتولوجي في هذه القضية مما أحالنا الى أصل نشأة الحدث الأسلوبى في صلب الحدث التعبيري عموماً ، ولئن تراءت لنا بعض مراسم الكشف الموضوعي في طرق محور المخاطب : قطب الرحي ، فإن هذه المعالم ستتدفق في تناولنا للدعابة الثانية وتخص كما أسلفنا المخاطب المتقبل .

وبديهي أن الفصل الذي نعمل اليه في البحث والتحليل ليس الا فصلاً منهجياً يعيننا على استشفاف تحديد الأسلوب في ماهيته ومقوماته ولا يذهبن بنا هذا المنهج الى الغفلة عن التفاعل العضوي القائم في عملية الخطاب والذي به لا يكون مخاطب بدون مخاطب وخطاب ، كما لا يكون مخاطب ولا خطاب ما لم تكتمل أضلاع المثلث . ويعمد الفكر الأسلوبى الى منهج اختباري في إثبات «حضور» المتقبل في عملية الإبلاغ ، فإذا استندنا الى التجربة اهتدينا الى أن المتكلم عامة «يكيف» صيغة خطابه حسب أصناف «الذين يخاطبهم» وهذا «التكيف» أو «أو» الناظم ليس اصطناعاً لانه عفوى تلقا يصحبه الوعي المدرك وعلى هذا المستند نرى الواحد منا يخاطب الصغير — تلقائياً — بما لا يخاطب به الكبير صياغة ومضموناً وتراه يخاطب الرجل بما قد لا يخاطب به المرأة وتراه أيضاً يخاطب من «يسموه» في منازل المجتمع — وتقديرات سلم القيم فيه — بما لا يخاطب به من «يدنوه» .

فانعكاس حضور المتقبل على صفحات الخطاب يعلم علم الضرورة وهو ما يمكن استغلاله في بلورة الأبعاد السوسولوجية والنفسية في الظاهرة اللغوية (1) ويعلل بعض اللغويين هذا الواقع برغبة الباحث — مهما كان أنتمائه الاجتماعي وأيا كان سلم وعيه وإدراكه وسواء خاطب مشافهة أو كتابة — في حمل المخاطب — لا على فهم محتوى رسالته بحسب — بل على تقمص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب (2) فما هى أوجه التحديد الضارية في تقدير الأسلوب من مناهذ عدسة المخاطب .

يتجه رواد التنظير والتحليل الى اعتبار الأسلوب ضغطاً مسلطاً على المتقبل بحيث لا يلقى الخطاب الا وقد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة، ما يزيل عن المتقبل حرية ردود الفعل ، فالأسلوب بهذا التقدير هو حكم القيادة في مركب الإبلاغ لانه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها .

وتنحل هذه الطاقة الضاغطة التي بها تتحدد ماهية الأسلوب الى جملة من العناصر المركبة أبرزها فكرة التأثير وهي فكرة لا تخلو من

Cressot : Le Style et ses techniques :

(1) انظر ص 20 من :

(2) نفس المرجع

ضبابية لأنها تشع على حقول دلالية متداخلة الحدود فهي تستوعب مفهوم الإقناع باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المخاطب حمل مخاطبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته . ثم أنها تشمل معنى الإقناع باعتباره سعيًا حثيثًا نحو جعل الكلام قناة تعبره الموصفات التعاطفية ، فينطفيء عندئذ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب وتحل محله نفاثات الارتياح الوجداني وتستقطب أخيرًا فكرة الإثارة وبموجبها يكون الخطاب عامل استقزاز يحرك في المستقبل نوازع وردود فعل ما كان لها أن تستغفر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية ولولا اصطباغ الخطاب بالوان ريشة الأسلوب .

هذا المعطى التعريفي يعود في نشأته إلى ما قبل بروز الأسلوبية المعاصرة ، شأنه في ذلك شأن مارايناه من موصفات ضارية في العراقة ولكنها تجددت بموجب سنة البدائل في العصر الحديث فستاندال (Stendhal) بشير إلى أن جوهر الأسلوب كامن فيما تضيفه على الفكر بها يحقق كل التأثير الذي صيغت من أجله ، ويتبنى غلوبير نفس المنحى إذ يعرف الأسلوب بأنه سهم يرافق الفكرة ويخز متقبلها ، وتطرد هذه النزعة في التعريف عند أعلام الأدب ورواد نقده في القرن العشرين فيطبق فاليري بين مدلول الأسلوب وسلطان العبارة النافذ ، وعلى هذا النمط سار أندراي جيد (André Gide) (3) .

ويكاد رواد الأسلوبية المعاصرة يتخذون من هذا المعطى أساسًا قارًا في تحديد الأسلوب رغم اختلاف سبلهم في تقدير دوافع الظاهرة وغاياتها الوظيفية فقيرو .

يعتبر أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى أذنان القارئ وامتاعه وشد انتباهه وأثارة خياله ، (4) ودي لوفرييل على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستبد بنا (5) وكذلك فعل كل من كولان (6) وأحمد الشايب (7) .

أما الذي طور هذا المنظور التعريفي وكشف له عن سبل اختبارية دنت به من الموضوعية العلمية فهو ريفتار حين يحدد الأسلوب اعتمادًا على أثر الكلام في المستقبل فيعرفه بأنه أبرز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجدلها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز (8) .

- (3) راجع ص 293 — 294 من :
Wartburg et Ullmann :
Problèmes et Méthodes de la Linguistique
La Stylistique : (2) ص 11 من :
Stylistique et Poétique françaises : (5) ص 10 من :
Rhétorique et Stylistique : (6) ص 90 من :
(7) الأسلوب ص 41 و 164 — 165 .
Essais de Stylistique Structurale (8) ص 31 من :

ويغضى هذا التقدير بريفقار الى اعتبار ان البحث الموضوعي يقتضى الا ينطلق المحلل الاسلوبى من النص مباشرة وانما ينطلق من الاحكام التى يبيدها القارئ حوله ، ولذلك يكون بمثابة مصدر للاستقراء الاسلوبى يجمع المحلل كل ما يطلقه من احكام معيارية مقبلا اياها ضربا من الاستجابات تنجست عن منبهات كامنة فى صلب النص ، ولئن كانت تلك الاحكام تقييمية ذاتية فان ربطها بمسبقاتها باعتبار انها لا تكون ابدا عفوية ولا اعتباطية فى نشأتها هو عمل موضوعي ، وهو عمل المحلل الاسلوبى الذى لا يهتم البتة بتبرير تلك الاحكام من الوجهة الجمالية (9) .

ثم ينضاف الى مقياس تحديد الاسلوب بكونه قوة ضاغطة متسلطة على حساسية القارئ وقابليته المدركة معيار مردودها اعتمادا على ما تحققه بضغطها وتسلطها من «فعالية» و «نجاعة» ويلح كثير من الاسلوبيين على مبدأ طاعة الشئ فى الخطاب ونجاحها فى اصابة مكان الحساسية المثارة لدى القارئ المتقبل ، فالاسلوب بهذا التقدير توتر جذبى بين لذة التقبل وخيبة الانتظار لدى القارئ (10) : هو قمة الخط البيانى الذى ترسمه القدرة الفعالة فى الخطاب (11) وارتكازا على هذه المعطيات يصوغ ريمون طحان مبدأ «الايصال» فى تعريف الاسلوب فيقول :

« اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والاسلوب مجموعة من الامكانيات تحققت اللغة ويسنفل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صائغ الجمال الماهر الذى لا يهيم تأدية المعنى وحسب بل يبغي ائصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وأنعقد معه الأسلوب » (12) .

وتتواتر فكرة مطابقة الاسلوب مع نجاحه القصوى فى استنفار حساسية المتقبل الى ان يصبح أساس تعريف الاسلوب هو مقياس المفاجأة تبعاً لردود الفعل ، ومعدن المفاجأة ومولدها هو اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات فى نص الخطاب (13) وعلى هذا المعتمد يحدد مؤلفو « البلاغة العامة » الاسلوب بحصيلة ردود فعل القارئ فى استجابته لمنبهات النص (14) .

(9) راجع تقديم المؤلف لكتاب ريفقار : «محاولات فى الاسلوبية الهيكلية» - حوليات الجامعة التونسية - العدد العاشر - سنة 1973 ص 273 - 287 .

(10) انظر من ص 109 من :

P. Guiraud : La Stylistique

M. Cressot : Le Style et ses techniques :

(11) انظر ص 2 من :

(12) الالسنبة العربية - (2) - دار الكتاب اللبننى ببيروت 1972 - ص 116 - 117 .

وابراز بعض أجزاء النص من عملنا نحن .

P. Guiraud : Essais de Stylistique.....

(13) ص 45 من :

(14) ص 147 .

ويحاول جلكبسون استبطان مدلول المفاجأة فيمعزوه الى مبدا تكامل الأضداد ويقرر أن المفاجأة الأسلوبية هي « تولد اللا منتظر من خلال المنتظر » (15) ثم يقدم ريفاتار فكرة المفاجأة ورد الفعل كخطيرة في تعريف الظاهرة الأسلوبية فيقرر بعد التحليل أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المستقبل أعمق ، ثم تكتمل نظرية ريفاتار بمقياس التشبع ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها : فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية ، معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً (16) .

فلا شك إذن أن دخول عنصر المستقبل — قارئاً كان أو سامعاً — في جدل التنظير والتحديد قد أكسب النظرية الأسلوبية ثراءً في تعريف موضوعها وهو الأسلوب . وذلك أن « فرضية المخاطب » في قراءة ماهيات الأسلوب تقوم نقضاً للمبدا الانتولوجي المطلق واعتراضاً على أبدية الانتساب بين الباث وملفوظه . وهي — لليلة نفسها — تقسم عرى الرحم بين الوالد والمولود نافذاً بماهية الأسلوب — وفقاً لمنظور نظرية المخاطب — موجود مائع ومفروض معلق لا ينزل ولا يتجسد إلا بأصالة الخطاب مرماه في نفس المستقبل ، ولهذه التقديرات أبعادها الأصولية وأبرزها أن لا نص بلا قارئ ولا خطاب بلا سامع وحتى أن نقر — والبحث يتقدم بنا جدلاً — أن الملفوظ يظل موجوداً بالقوة سواء أقرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللا ملفوظ ، ولا يخرجها إلى حيز الفعل إلا متلقيه ، وهذا التلقي هو بمثابة انعقاد شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائناً منشوداً منذ لحظة النشأة التي حيث « يست... هلك » فقرأته دفن لصيرورته من حيث أنها تبشير بولادته .

مصادرة الخطاب

أما تحديد ماهية الأسلوب باعتقاد جوهر الخطاب في ذاته فلعله الركن الضارب في مجمع رؤى الحداثة لما يتجذر فيه من ركائز المنظور الالسنى نافذاً كان الأسلوب في «فرضية المخاطب» صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فترا وشخصية ، وكان في «فرضية المخاطب» رسالة مغلقة على نفسها لا تنفض جدارها إلا إذا من أرسلت إليه ، فانه في «فرضية الخطاب» موجود في ذاته ، يمتد جبل التواصل بينه وبين لأمظه ومحتضنه دون أن تعلق ماهيته على أحد منهما ، وصورة ذلك — كما سنحلل — أن النص أن كان وليداً لصاحبه فان الأسلوب هو وليد النص ذاته لذلك يستطيع

الاسلوب ان يتفصل عن المؤلف المخاطب لان رابطة الرحم بينهما حضورية في لحظة الابداع والابتاع وهذا المنظار في تحديد ماهية الاسلوب يستمد ينابيعه من مقومات الظاهرة اللغوية في خصائصها البارزة ونواميسها الخفية كما سنبين .

و اول ما يطالعنا من جملة هذه المقاييس ما ذهب اليه بالى في تمييزه عن الاسلوبية (1) حينما أحس باحتمال الخلط بين المفهومين لا سيما وقد كان بصدد تأسيس تصورات مستحدثة ، فحصر مدلول الاسلوب في تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضى الى حيز الوجود اللغوى ، فالاسلوب حسب تصور بالى هو الاستعمال ذاته فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والاسلوب هو ادخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كميائى .

ولا شك ان هذا البسط هو وليد نظرية سوسير اللغوية ولذا سيلتقى في منعطفه جل الاسلوبيين بعد بالى سواء منهم من تأثر به مباشرة ثم طور نظريته او من استمدوا مبادئهم النقدية مما أقرزته نظريات سوسير من مناهج هيكلية ، ومن هذا اللقاء سينشأ منهج تعريف الاسلوب بالاعتماد على خصائص انتظام النص بنوييا ، مما يجعله العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب ، وتلك السمة انها هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص وهى ذاتها أسلوبه .

فاذا تدبرنا ابعاد هذه التقارير تبين لنا ان بعدها الاصولى يكمن في عزل الطاقة الاسلوبية عن مكونات الخطاب في ذاتها اذ تنتقى عن اجزاء الكلام عندئذ كل خاصية مطلقة فالاسلوب ليس ملكا عينيا لجزء من اجزاء اللغة وانما هو من خصائص انتظام هذه المركبات للخطاب ، معنى ذلك انه ملك مشاع بين اجزاء الكل وهذه الملكية تظل رهينة الائتلاف .

ولعل فينوقرادوف (Vinogradov) هو اول من اشار الى هذا المقاييس التحديدى تعرض له وهو يستقرىء مقومات نظريته في تاريخ الاساليب الادبية التى سماها بالنهج الارجاعى والاسقاطى ، ففى بحثه عن « اهداف الاسلوبية » سنة 1922 يعرج على ان الاسلوب يتحدد بالعالم الاصفر للادب ويعنى به النص وهذا العالم الاصفر يحدده « جهاز الروابط القائمة بين العناصر اللغوية والمتفاعلة مع قوانين انتظامها » (2) .

(1) انظر : ج 1 - ص 14 ، 25 ، 26 من Traité de Stylistique française وقد كان بالى يذهب الى اعتبار الاسلوبية ترمى الى اقامة ثبت لجلسة الطاقات التعبيرية الموجودة في اللغة بالقوة .

(2) V. V. Vinogradov : Des tâches de la Stylistique in : théorie de la littérature p. 112. 113.

وفي سنة 1943 يصوغ ولاك وفاران نظريتهما في تعدد أصناف
 إلا ساليب استنادا الى خصوصيات نوعية يتخذان منها سلما تعريفا ،
 فيذهبان الى أن الاسلوب يمكن أن يحدد من ركن زاوية علاقة الألفاظ
 بالاشياء ثم يردفان أنه يحدد أيضا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض
 وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تنتزل
 فيه (3) ثم خلص كل من هيل (A. Hill) وهيلمسالف (Hjelmslev)
 هذا المقياس التعريفي من صيغته المقارنة ومنهجه التاريخي فحدد الاول
 الاسلوب بأنه الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر
 اللغوية لا في مستوى الجملة وإنما في مستوى اطار أوسع منها كالنص
 أو الكلام (4) .

وأما الثاني فقد وسع دلالة الاسلوب بما شمل الهيكل الكلي للنص
 حتى استحال هو ذاته أداة من أدوات التخاطب متميزة عن الاداة اللسانية
 الاولى ناذا بالاسلوب في نفسه دال يستند الى نظام ابلاغي متصل يعلم
 دلالات السياق ، أما مدلول ذلك الدال فهو ما يحدث لدى القارئ من
 انفعالات جمالية تصحب ادراكه للرسالة « فيمجرد تعبير الإنسان عن فكرة
 ما شعرا بدل تعبيره عنها نثرا يعد تنبيها للمقبل الى أن النص — فضلا
 عما يحمله من دلالات أولية تكون بنية رسالته — قد استحال في صياغته دالا
 متصلا بنظام ابلاغي آخر غير النظام الالسنى البسيط » (5) .

غير أن الذي كشف عن أبعاد هذا المقياس التعريفي وسبر عمقه
 بتنزيله ضمن وظائف الكلام عموما إنما هو جاكبسون ويعود عمله ذاك
 — كما أسلفنا — الى سنة 1960 ، وذلك حينما عرف النص الادبي بكونه
 خطابا تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام وهو ما يفرض حتما الى تحديد
 ماهية الاسلوب بكونه « الوظيفة المركزية المنظمة » لذلك كيان النص
 الانشائي — حسب جاكبسون — خطابا تتركب في ذاته ولذاته (6) .

(3) ص 247 من : La Théorie littéraire.....

(4) A. A. Hill : Introduction to linguistic structures 1958

cf. a) Nicolas Ruwet : Langage, Musique, poésie édit. du
 Seuil. Coll - Poétique - Paris 1972 p. 154

b) Pierre Kuenz : Tendances actuelles de la Stylistique
 anglo - américaine .

Langue française n°3 sep. 1969. p. 86.

(5) Prolégomènes à une théorie du langage - traduit du danois par
 une équipe de linguistes.

Les éditions de minuit - arguments 35 - Paris 1968.

(6) ص 30 — 31 من ج 1 من : Essais de linguistique générale :

ثم يحاول ستاروبنسكى سنة 1972 ضبط فويرقات هذه النظرية فيقرر بأن الأسلوب هو مسبار القاتون المنظم للمعالم الداخلى فى النص الأدبى (7) .

وإذا يتحدد الأسلوب على هذا النمط فإن العمل الأسلوبى لا يعدو أن يكون تفكيكا للعناصر المكونة لجهاز إبلاغ لتتبع ما يحدث بينها عند التفاعل وما ينقطع عند الانفصال وذلك بطريق العزل والضم حتى تتجلى المفارقات والمقاربات اختباريا على أن هذه الوجهة فى عقلية ماهيات الأسلوب كظاهرة السنية فنية ما أن نتدبرها فى أصولها وبرايمها حتى نستشف السلك الرابط بينها وبين تقديرات المنهج الهيكلى فى الأدب والنقد ولعلها تحتفظ بخصوصياتها اذ تتميز بانقطاع الضغط المذهبى فى التعليل والاستخلاص لأنها — على ما هى عليه — تنطلق من النص لتعود إليه وقد تفرقه ببائنه أو متقبله بل ربما نزلته منزلة المجهر العينى الكاشف لبعض خلايا الجهاز اللغوى عامة وتبقى التقديرات التاريخية والسوسيولوجية وحتى الأيدولوجية فى معزل عن مشاغلها .

فإذا مثلت الأسس إلى حد الآن معينا خصبا فى تحديد ماهيات الأسلوب بقواعدها العامة وممارستها التجريبية فإنها قد كانت أيضا منبع إشعاع على التفكير الأسلوبى بواسطة وليد آخر لها ، هو عريق النشأة، حديث التشكل إلا هو علم الدلالات أو السمية كما اصطلاح عليه بعضهم . وتنصب مشاغل هذا الفن من أفنان شجرة الأسس فى السعى إلى عقلنة الطاقات الإخبارية فى الظاهرة اللغوية فهو يتراءى لنا علما يحاول رواده معالجة اشكالية الدلالات فى معزل عن ضغوط التقدير الماورائى والطرق البسيكولوجى ولهذا السبب ظهرت عبارة « علم الدلالات الهيكلى » تنبيهها على حصر النظرية بسياج الملفوظ اللغوى .

ومن أبرز النظريات الدالية الحديثة تقرير الأسس بأن طاقة التعبير — وبها تتحدد اللغة — مزدوجة فى ذاتها فمنها جدول تصريحي ومنها جدول إيحائى نأى الأول فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوى وأما الثانى فيستمد من الدلالات السياقية التى تحملها اللغة بكتافات متنوعة عبر اختراقاتها لطبقات التاريخ ومنازل المجتمع .

وقد ذهب أ. ديكور (Oswald Ducrot) مسافات فى تركيز هذا المنظور حتى انتهى إلى الشك فى تحديد اللغة بخاصياتها الإخبارية (8) .

La relation critique :

(7) ص 64 من :

(8) ص 2 — 4 — 5 — 24 من — Dire et ne pas dire. Principes de Séman —
tique structurale. Hermann, Coll. savoir. Paris 1972.

على هذا المستند يتجه بعض رواد الاسلوبية الى تعريف الاسلوب بأنه مجموع الطاقات الابدائية في الخطاب هو كثافة الابداء وتقلص التصريح وهو نقيض ما يطرد في الخطاب « العادي » أو ما اصطلاحنا عليه بالاستعمال (التفصي للظاهرة اللغوية (9) والحقبة أن الطاقة الابدائية في اللغة لا يمكنها أن تستقل بذاتها إذ قد يكون تصريح بلا ابداء ولكن يتعذر الابداء بلا تصريح، ولعل ماهية الاسلوب تتحدد بنسيج الروابط بين الطائفتين التعبيريتين في الخطاب الادبي طاقة الاخبار وطاقة التضمين .

وقد كان جاكبسون فضل عقلنة هذا المنحى في تحديد الاسلوب أو الوظيفة الشعرية للكلام حسب مصطلحاته فقد استقل معطى السنيا قارا يتمثل في أن الحدث الالسنى هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيباً يقتضى بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال فإذا بالاسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع مما يفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيبية يتحدد الحاضر منها بالغائب والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط (10) .

ويعطى ريفاي (Ruwet) لنظرية جاكبسون أبعاداً اضافية محيلاً على بلوك (B. Block) إذ يعرف الاسلوب بأنه رسالة انشائها شبكة من التوزيع قائمة على مبدأ الاحتمال والتوقع (11) فإذا رأينا فيها سبق أن المذهب الوضعي في تحديد الاسلوب قد تقرر معه مبدأ الاختيار في نسيج الخطاب الادبي فإن هذه المحاولات النظرية المتعاقبة تجذر اصولها ابعاد هذه المنهجية إذ تتسلط في ضوئها عملية الاختيار على منزلتين مختلفتين في ماهيتهما وأصل نشأتها وهما لحظة الابداع وزمن سبكه ، والاسلوب بهذا المختص لا يعد أتى الوجود وإنما هو صيرورة زمانية تتطابق في مقاييسها الوجودية مع جدلية الديمومة .

وتكاد جل التيارات التي تعتمد الخطاب أسساً تعريفيًا للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينهما ويتمثل في مفهوم الانزياح (Ecart) ولئن استقسام له أن يكون عنصراً قاراً في التذكير

(9) انظر : د. موريس آيسو ناسر : الاسلوب وعلم الاسلوب . النقاثة العربية - السنة 2 - العدد 9 - سبتمبر 1975 (40 - 46) .

P. Guiraud : La Stylistique pp. 57 - 58 راجع ايضاً :

Essais de Stylistique. Problèmes et Méthodes p. 43. p. 60.

R. Jakobson : Essais de Linguistique générale 1 ج - ص 220 من

N. Ruwet : Langage, musique, poésie. 11 ص 154 من :

الاسلوبى فلأنه يستمد دلالاته — لا من الخطاب الأصغر كالنص والرسالة — وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يسبك ولذلك تعذر تصوره في ذاته إذ هو من المدلولات الثنائية المقتضية لتناقضها بالضرورة فكما لا نتصور «الكبير» إلا في طباقه مع «الصغير» فكذلك لا نتصور أنزياحا إلا عن شيء ما ، وهذا المسبار الأصلي الذي يقع عنه الخروج واليه ينسب الانزياح هو في ذاته متصور نسبي تذبذب الفكر الالسنى في تحديده وبلورة مصطلحه فكل يسبه من ركن منظور خاص وقد اصطلاحنا عليه فيها مضى من بحثنا بالاستعمال النفعي للظاهرة الالسنية مختارين في ذلك تسمية الشيء بوظيفته العملية وغايتها الواعية .

ولا شك أن تتبع ما عرفته الأسلوبية والالسنية من تارجح في التديل على هذا الواقع اللغوى الذي يعد بمثابة «الأصل» ثم على عملية الخروج عنه لواقع «طارىء» من شأنه أن يعيننا على تدبر أبعاده الدلالية والاصولية . وهذا كشف لأبرز الدوال المستعملة مع نسبتها الى من بادروا ببثها سواء كانوا من الاسلوبيين المعاصرين أو ممن سبقوهم .

ثبت المصطلحات المبر بها عن «الواقع الأصل»

| | | |
|----------------------|---------------|-------------------|
| L'usage ordinaire | Fontanier | الاستعمال الدارج |
| L'usage habituel | Fontanier | فونتانيائى |
| L'expression simple | Fontanier | الاستعمال المألوف |
| L'expression commune | Fontanier | فونتانيائى |
| Le parler individuel | Bally | التعبير البسيط |
| L'état neutre | Marouzeau | فونتانيائى |
| Le degré zéro | Marouzeau | التعبير الشائع |
| La norme générale | Spitzer | فونتانيائى |
| L'usage normal | Spitzer | الكلام الفردى |
| L'usage courant | Wellek/Warren | بالى |
| | | الوضع الحيدى |
| | | ماروزو |
| | | الدرجة الصفر |
| | | ماروزو |
| | | النمط العام |
| | | سبترز |
| | | الاستعمال المادى |
| | | سبترز |
| | | الاستعمال السائر |
| | | والاك وفاران |

| | | |
|-----------------------|--------------|-------------------|
| L'usage moyen | Starobinski | الاستعمال المتوسط |
| Les normes du langage | Todorov | السنن اللغوية |
| Le discours naïf | Le groupe mu | الخطاب الساذج |
| La parole innocente | Le groupe mu | جماعة «مو» |
| La norme | Riffaterre | المعيار |
| L'usage - norme | Delas | ريفاتار |
| | | الاستعمال النمط |
| | | دولاس |

كشف الدوال المعبرة عن «الواقع المرضى»

| | | |
|-------------------------|------------------|--------------|
| L'écart | Valéry | الانزياح |
| L'abus | Valéry | فالييري |
| La déviation | Spitzer | التجاوز |
| La distorsion | Wellek et Warren | الانحراف |
| La subversion | Peytard | سبترز |
| L'infraction | Thiry | الاختلال |
| le scandale | Barthes | والاك وفاران |
| Le viol | Cohen | الاطاحة |
| La violation des normes | Todorov | بايتار |
| L'incorrection | Todorov | المخالفة |
| La transgression | Aragon | تييري |
| L'altération | Le groupe «mu» | الشناعة |
| | | بارت |
| | | الانتهاك |
| | | كوهان |
| | | خرق السنن |
| | | تودوروف |
| | | اللحن |
| | | تودوروف |
| | | العصيان |
| | | آراقسون |
| | | التحريف |
| | | جماعة 'مو» |

ان هذه الطفرة الاصطلاحية تكشف نسبية المفهومين : مفهوم الواقع اللغوي النفسي ومفهوم الواقع اللغوي المكرس ، لا فقط بعضهما الى بعض بل كذلك نسبيا كل منهما الى المواضع التاريخية والسوسيولوجية والذي يعنيها نحن في معرض استجلائنا لمقومات تحديد الاسلوب هو محاولة كل المفكرين اللغويين انطلاقا من هذه المصطلحات رسم المفاهيم الكاشفة لهذين الواقعين من الظاهرة اللغوية عامة .

نفونتناى يمزو الظاهرة الاسلوبية الى عبقرية اللغة ، اذ تسمح بالابتعاد عن استعمال المؤلف فتوقع في نظام اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا (21) وبذلك يطابق بين الاسلوب ومجموع الصور التي يحملها الخطاب وتكون من البرور بحيث يحدث « الوقوع اللذيذ » (13) . ويربط والاك وفاران مفهوم الاسلوب بمجموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الادبي وغيره من الانظمة وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجاذبات بها يصل الانطباع الجمالي (14) ويكاد يطابق ذلك ما اشار اليه ماروزو منذ سنة 1931 حين عرف الاسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر الى خطاب يتميز بنفسه (15) .

ويتخذ سيبترز من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الاسلوبية عموما ومسيارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها ، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به الى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الاديب (16) .

اما تودوروف فانه ينظر الاسلوب اعتيادا على مبدأ الانزياح فيعرفه بأنه « لحن مبرر » ما كان يوجد لو أن اللغة الادبية كانت تطبقا كليا للاشكال النحوية الاولى ثم يحاول حصر مجال هذا الانزياح — محيلا الى جون كوهان — (17) فيقرر أن الاستعمال يكرس اللغة في ثلاثة اضرب من الممارسات المستوى النحوي والمستوى اللانحوي (agrammatical)

Des figures du discours autres que les Tropes Paris 1827. Cf. l'édit. (12 de Gérard Genette. Coll. Science de l'homme, Paris - Flammarion 1968.

Todorov : Littérature et signification p. 104 : انظر كذلك :

Jean Paul Colin : Rhétorique et Stylistique..... : 91 — 92 من (13)

La Théorie littéraire : 248 من (14)

G. Mounin : Clefs pour la linguistique : 171 — 172 من (15)

J. Starobinski : La relation critique : 50 — 51 من (16)

G. Mounin : Clefs pour la linguistique : 172 — 173 من (17)

J. Cohen : Structure du langage poétique - Paris - Flammarion 1966.

والمستوى المرفوض ويمثل المستوى الثاني أريحية اللغة في ما يسع الإنسان أن يتصرف فيه (18) .

ولا يخرج ريفاتار في تحديد الظاهرة الاسلوبية عن مفهوم الانزياح — وان حاول الأبناء بغير ذلك (19) — ويعرفه بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حيناً ، ولجوءاً الى ما ندر من الصيغ حيناً آخر ، فأما في حالته الاولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضى اذن تقييماً بالاعتماد على أحكام معاربية ، وأما في صورته الثانية فغالبحث فيه من مقتضيات الاسنية عامة والاسلوبية خاصة .

على أن نظرية المؤلف في تحديد الاسلوب لا تخلو من تصرف في مفهوم الانزياح من ذلك أنه حاول تدارك أهم نقط الضعف التي وجهت الى الانزياح باعتباره مقياساً علمياً وتتمثل أهم هذه المطاعن في صعوبة تحديد النمط العادى في التعبير ، فالاسلوبيون قبل ريفاتار يذهبون الى أن هذا النمط العادى يحدده الاستعمال ، غير أن مفهوم الاستعمال نفسه نسبي ولا يمكن الدارس من مقياس موضوعى صحيح ، ويقترح ريفاتار تعويض مفهوم الاستعمال بما يسميه السياق الاسلوبى ، فيكون مفهوم النمط العادى مرتبطاً بهيكل النص المدروس معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز هي نفسها مستويين اثنين : أحدهما يمثل النسيج الطبيعى وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده .

ومن أوجه تصرف المؤلف في مفهوم الانزياح أنه يكاد يقصر قيمته الوظيفية على العناصر الجزئية في الكلام مما يحاول المتكلم إبلاغه ضمن رسالته اللغوية .

أما مؤلفو « البلاغة العامة » فقد حاولوا الغوص في أعماق مفهوم الانزياح من الوجهة الاسنية قبل كل شيء ، وقد اهتموا الى جملة من التقديرات الطريقة أبرزها اعتبارهم أن الانزياح ضرب من الاصطلاح يقوم بين الباث والمتقبل ولكنه اصطلاح لا يطرد ، وبذلك يتميز عن اصطلاح الواضعات اللغوية الاولى فهو اذن تواضع جديد لا يقضى الى عقد بين المتخاطبين (20) .

فاذا تدبرنا أمر هذا الانزياح من خلال طبقات التفكير الاسلوبى نوعياً وزمانياً اكتشفنا له قواعد تأسيسية تتجاوز المنظور الاسلوبى الضيق

(18) ص 104 من : T. Todorov : Littérature et signification

(19) ما نورده مقتبس من تقديمنا لكتاب ريفاتار : « محاولات في الاسلوبية الهيكلية » وقد سبقت الإشارة اليه .

(20) ص 42 .

لتنشع بجلاء على حقول التفكير الاسلوبى ، وصورة ذلك اننا قد نيسط فرضية عمل نعتبر بها أن الظاهرة اللغوية في ذاتها مصب جدولين ونقطة تقاطع محورين : أولهما الجدول «النفعى» وهو الجدول الخادم اذ مداره وضع اللغة الأول فهو الأصل بالذات والزمن وثانيهما الجدول العارض وهو الجدول المخدم اذ محوره وضع اللغة الطارىء ، هذان المظهران كلاهما واقع لغوى وأولهما متنازل (21) ويمثل «قضية» (22) الموجود اللغوى كجسد لخصوصية الحيوان الناطق والثانى «مفعال» (23) وهو «نقيضة» (24) ذلك الموجود .

فإذا سلمنا بهذه المصادرة تسنى لنا أن نقرر أن ما يميز الخطاب الأدبى هو كونه «تأليفا» (25) لجدولى القضايا والنقائض في الظاهرة اللغوية فهو إذن مزيج الضغط الفنازلى والدفع المتعالى ، هو امتزاج مفاعلات ما «يدرك» وما هو مائع وفي ذلك سر ديمومة اشكالية الأدب واشكالية الاسلوب كإهية مستعصية .

ولعل قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الاسلوب اعتيادا على مادة الخطاب تمكن في أنه يرمز الى صراع قار بين اللغة والانسان : هو أبدا عاجز عن أن يلصم بكل طرائقها ومجموع نواحيها وكلية اشكالها كيعطى موضوعي — ما ورائسي في نفس الوقت بل أنه عاجز عن أن «يحفظ» اللغة شموليا ، وهى كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة الى الفعل ، وإزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية صور ملحميتها الشعراء والأدباء مذ كانوا : وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الانسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا .

نبحث في ترجمة المصطلحات الفنية

| | |
|---------------|--------|
| Synchronie | آنية |
| Synchronique | آنسى |
| Littérarité | أدبية |
| Epistémologie | أصولية |
| Immanentisme | أنيية |

| | |
|-------------|------|
| Descendant | (21) |
| La thèse | (22) |
| Ascendant | (23) |
| L'antithèse | (24) |
| La synthèse | (25) |

| | |
|--------------------------|------------------|
| Automatismes | الانسيات |
| Emetteur | بث |
| Création | ابتداع |
| Alternative | بديل |
| Paradigme | استبدال |
| Rapports paradigmatiques | علاقات استبدالية |
| Introspection | استبطان |
| dimension | بعد |
| Communication | ابلاغ |
| Gravité | ثقل |
| enraciner | جذر |
| expérimental | تجريبي |
| esthétique | تجريدي |
| abstraction | جمالية |
| Système | جهاز |
| réponse | استجابة |
| fait | حدث |
| définition | تحديد |
| dynamique | حركية |
| Immédiat | حضورى |
| analyse | تحويل |
| analytique | تحليلي |
| transformation | تحويل |
| Information | اخبار |
| empirique | اختباري |
| l'attente déçue | خيبة الانتظار |
| Sélection | اختبار |
| Signifiant | دال |
| Signifié | مدلول |
| Signification | دلالة |
| La sémantique | علم الدلالات |
| Le champ sémantique | الحقل الدلالي |
| Signifier | دل |
| rétrospectif | ارجاعي |
| référent | مرجع |
| référentielle | مرجعية |
| Réaction | رد فعل |
| message | رسالة |

| | |
|-----------------------------|------------------------|
| destinateur | مرسل |
| destinataire | مرسل اليه |
| codage /ou/ encodage | تركييب |
| Syntagmatiques (Rapports) | ركنية (العلاقات) |
| diachronique | زمانى |
| écart | انزياح |
| abus | تجاوز |
| déviaton | انحراف |
| distorsion | اختلال |
| subversion | اطاحة |
| infraction | مخالفة |
| scandale | شناعة |
| viol | انتهاك |
| violation | خرق |
| incorection | لحن |
| transgression | عصيان |
| altération | تحريف |
| Projection | اسقاط |
| projectif | اسقاطى |
| postulats | مصادرات |
| évidences | بديهيات |
| prémises | مقدمات |
| hypothèses | فرضيات |
| Cercle philologique | سياج فيلولوجى |
| Saturatoin | تشبع |
| Charge | ثحنة |
| Poétique | شكليون |
| transparence | شفافية |
| formalistes | شكليون |
| Problème | اشكال |
| ambiguë | مشكل |
| Problématique | اشكالية |
| explicite | صرىح |
| implicite | ضمنى |
| microcosme | أصغر (العالم الأصغر) |
| microcontexte | السياق الأصغر |
| macrocontexte | السياق الأكبر |
| relativement proportionnels | الطردى (التناسب) |

inversement proportionnels
 expressivité
 arbitraire
 équation
 accidentel
 donnée
 contrat
 rationaliser
 rationalisation
 réflexe
 réflexe conditionné
 scientisme
 thérapeutique
 scientiste
 Signe
 Sémiologie
 sémiotique
 ascendant
 normatif
 appréciatif
 explicatif
 constatif
 finalité
 sécrétion
 hypothèse
 hypothétique
 dissemblance
 décodage
 a priori
 a posteriori
 récepteur
 induction
 approche
 constatation
 thèse
 antithèse
 synthèse
 polariser

العكسي (التناسب)
 تعبيرية
 اعتباطي
 معادلة
 عرضي
 معطى
 عقد
 عقلن
 عقلنة
 منعكس
 منعكس شرطي
 علاجي
 علمانية
 علماني
 علامة
 علم العلامات
 علامية
 متمال
 ممايري
 تقييبي
 تفسيري
 تقريرى
 غائية
 افراز
 فرضية
 افتراضى
 مفارقة
 تفكيك
 ما قبل
 ما بعد
 مستقبل
 استقراء
 مقاربة
 تقرير
 قضيه
 نقضية
 تاليف
 استقطب

| | |
|-----------------|------------------|
| intersection | قاطع مشترك |
| Infrastructures | قاعدية (ابنىة) |
| superstructures | ابنية علوية |
| Canal | قناة |
| Catégories | مقولات |
| intensification | تكثيف |
| consacré | مكرس |
| Complémentarité | تكامل |
| énoncé | مألووظ |
| essence | ماهية |
| pathologique | مريضى |
| superposition | تطابق |
| Interférence | تداخل |
| Stimulus | منبه |
| poétique | انشائية |
| descendant | متنازل |
| théorisation | تنظير |
| Symétrie | تناظر |
| norme | نمط |
| spécificité | نوعية |
| Structure | هيكل |
| fréquence | تواتر |
| coexistence | تواجد |
| simultanéité | تواقت |
| distribution | تولييدى |
| positiviste | وضمى |
| Inconscient | لاوعى |
| génératif | توزيع |

المراجع

- * أبو ناصر (د. موريس) : الأسلوب وعلم الأسلوب .
- مجلة الثقافة العربية - السنة 2 - العدد 9 - سبتمبر 1975 - (ص 40 - 46) .
- * شبيب (أحمد) : الأسلوب : دراسة بلاغية تطبيقية لاصول الأساليب الادبية .
- طب. 6 القاهرة 1966 .
- * صديق (يوسف) : المفاهيم والانماط فى الفلسفة الحديثة .
- الادار العربية للكتاب - ليبيا - تونس - 1976 .

- ✳ صمود (حمادي) : معجم لمصطلحات النقد الحديث — قسم أول .
- ميل مرقون بمرکز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية .
- تونس — 1975 (تحت الطبع) .
- ✳ طحان (ويون) : الانسية العربية — 2- / دار الكتاب اللبناني — بيروت 1972 .
- ✳ عبد البيع (د. لطفى) : التركيب اللغوي للآدب : بحث في فلسفة اللغة والاستيقا —
- القاهرة — 1970 .
- ✳ غزى (رشيد) : مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة / مجلة « الحياة الثقافية » السنة 2 — العدد 10 : نوفمبر — ديسمبر 1976 — تونس (ص 32 — 41)
- ✳ مقدسى (أنطون) : الحداثة والآدب / مجلة « الموقف الآدبى » . السنة 4 — العدد ؟ — كانون الآلى (جانفى) 1975 — (ص 5 — 22) .
- ✳ مهبرى (عبد القادر) : البلاغة العامة : تقنيـم — حوليات الجامعة التونسية العدد 8 — السنة 1971 . (ص 207 — 221) .
- ✳ يوسف (يوسف) : مقالات في الشعر الجاملى .
- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى — دمشق 1975 .
- Arcaïni (Enrico) : Principes de Linguistique appliquée. Paris - Payot - 1972.
- Bally (Charles) : Traité de Stylistique française. 3e. édit. Paris, Klicksieck, 1951.
- Bonnard (H) : Notions de Style, de Versification et d'Histoire de la langue française. Sté. Universitaire d'édition et de Librairie - Paris 1953.
- C.E.R.E.S. (Centre d'Etude et de Recherches économiques et sociales);
Section de Linguistique : Introduction à la Linguistique mo-
par : A. El-Ayed, A. Mhiri, S. Garmadi, T. Baccouche,
R. Hamzaoui - 1973 - 74.
- Cohen (Jean) : Structures du Langage poétique - Paris Flammarion, 1966.
- Cressot (Marcel) : Le Style et ses Techniques. Paris - P.U.F. 7è édit. 1974.
- Dubois (Jean (...)) Dictionnaire de Linguistique - Paris - Larousse 1973.
- Ducrot (Oswald) : Dire et ne pas dire : Principes de Sémantique lin-
guistique - Paris - Hermann - 1972.
- Ducrot (O) et T. Todorov : Dictionnaire encyclopédique des Sciences
du Langage édit. du Seuil - 1972.

- Foucault (Michel) : L'Ordre du Discours - Paris. N.R.F. 1971.**
- Foulquié (Paul) et Raymond Saint-Jean : Dictionnaire de la langue Philosophique. 2è édité. - Paris - P.U.F. 1969.**
- Fontanier (Pierre) : Des Figures du discours autres que les Tropes - Paris, Flammarion, 1968.**
- Granger (Gilles - Gaston) : Essai d'une philosophie du Style - Paris - A. Colin, 1968.**
- Groupe [mu] : Rhétorique Générale - Paris, Larousse, 1970.**
- Guiraud (Pierre) : La Stylistique - Paris, P.U.F. 7e édité. 1972.**
- Guiraud (Pierre) : Essais de Stylistique : Problèmes et méthodes. Paris - Klincksieck, 1969.**
- Guiraud (P) et P. Kuentz : La Stylistique : lectures. Paris, Klincksieck, 1970.**
- Hjelmslev (Louis) : Prolégomènes à une théorie du Langage. Paris, édité. de Minuit, 1968.**
- Jakobson (Roman) : Essais de Linguistique Générale [1]. Paris, édité. de Minuit, 1970.**
- Lalande (André) : Vocabulaire technique et critique de la Philosophie - 10è édité. Paris - P.U.F. 1968.**
- Langue Française : (Revue Trimestrielle) n°3 - Sept. 1969, « la Stylistique » sous la direction de M. Arrivé et J.C. Chevalier.**
- Marouzeau (Jules) : Précis de Stylistique Française. Paris, Masson, 1969.**
- Martinet (André) : Eléments de Linguistique Générale. Paris, A. Colin, 1968.**
- Martinet (André) : le langage. Encyclopédie de la Pléiade, Paris, N.R.F. 1968.**
- Mounin (Georges) : Clefs pour la Linguistique - Paris, Seghers - 1968.**
- Mounin (Georges) : La Linguistique du XXe Siècle - Paris - P.U.F. 1972.**
- Mounin (Georges) : Dictionnaire de la Linguistique. Paris - P.U.F. 1974.**
- Peterfalvi (Jean Michel) : Introduction à la Psycholinguistique. Paris - P.U.F. 1970**

- Piaget (Jean) : Logique et Connaissance scientifique. Encyclopédie de la Pléiade. Paris N.R.F. 1969.**
- Piéron (Henri) : Vocabulaire de la psychologie. 5e édit. Paris, P.U.F., 1973.**
- Pottier (Bernard) : Les Dictionnaires du Savoir Moderne. Le langage 1973.**
- Pottier (Bernard) : Comprendre la linguistique. Marabout Université, Verviers, Belgique - 1975.**
- Revue Tunisienne de Sciences Sociales - Publication du C.E.R.E.S de Tunis, n°19 - déc. 1969.**
- Entretiens Interdisciplinaires : Linguistique et sciences sociales :**
Salah Garmadi : La linguistique structurale.
Michel Foucault : Linguistique et sciences sociales.
Mohamed Maâmourî : La linguistique transformationnelle.
- Riffaterre (Michael) : Essais de Stylistique Structurale. Paris, Flammarion, 1971.**
- Robert : Petit Robert (1) - 1973.**
Petit Robert (2) - 1974.
- Ruwet (Nicolas) : Langage, Musique, Poésie. Paris le Seuil, 1972.**
- Saussure (Ferdinand de) : Cours de Linguistique Générale - Paris, Payothèque - édit. de Tullio de Mauro - 1972.**
- Sempoux (André) : Notes sur l'Histoire du mot Style. Revue belge de philologie et d'histoire, 1961, pp. 736 - 746.**
- Spitzer (Léo) : Etudes de Style - Paris. N.R.F. - 1970.**
- Starobinski (Jean) : L'œi Vivant II - La Relation Critique. Paris. N.R.F. 1972.**
- Todorov (Tzvetan) : Littérature et Signification - Paris - Larousse 1967.**
- Todorov (Tzvetan) : Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes - Paris, du Seuil, 1965.**
- Wagener (René-Léon) : La Grammaire Française, t.1. Paris, S.E.D.E.S., 1968.**
- Wartburg (W.V.) et S. Ullman : Problèmes et Méthodes de la Linguistique. Paris - P.U.F. 3e édit. - 1969.**
- Wellek (René) et Austin Warren : la Théorie littéraire. Paris, le Seuil, 1971.**

النظر في الإجماع في الأدب

التعريف بها ومحاولة تطبيقها
للشيخ الفقيه

كنا تناولنا فى بحث سابق (1)، وفى نطاق اهتمامنا بالنظريات الحديثة فى الادب - تلك النظريات التى اجتاحت العالم الغربى ابتداء من اوائل القرن العشرين ولم يتمكن العالم العربى منها الى يومنا هذا - كنا تناولنا اذن الاتجاه الالسنى من هذه النظريات - فركزنا دراستنا على الشكلانيين الروس وعلى البنيويين وابرزنا اهم مبادئهم ومناهج ممارستهم للنص الادبى واهملنا ما يمكن ان يوجد بينهم من فروق جزئية قد يستغرق الخوض فيها كتبنا وكتبنا . كما اننا اقتصرنا على عرض هذه النظريات والتعريف بها دون نقدها وتقييمها ونحن ننوئ ان نقوم بهذا العمل فى آخر مرحلة بعد ان نكون قد انتهينا من تقديم اهم هذه النظريات التى راينا ان نحصرها فى اتجاهات ثلاثة :

الاتجاه الالسنى وقد وقع الحديث عنه . والاتجاه الاجتماعى وهو موضوع بحثنا هذا . والاتجاه النفسى وسيكون موضوع دراسة آتية ان شاء الله . ونحاول بعد ذلك ان نختم هذه السلسلة من الدراسات ببحث رابع نسمح لانفسنا فيه بان نتناول هذه النظريات بالنقد والتمحيص والتقييم فننتبين ما فى كل منها من نواح سلبية وايجابية ونبرز ما يمكن ان تتضمنه

(1) هو بحث قمنا به فى نطاق مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية تحت عنوان « مسالية القصة من خلال النظريات الحديثة » . وقد نشر القسم الاول منه بتونس فى مجلة الحياة الثقافية عدد 10 نوفمبر ديسمبر 1976 - ونشر القسم الثانى فى نفس المجلة عدد 1 اكتوبر 1977 .

من خلل او نقط ضعف - ويمكننا ذلك من عملية الاختيار اذا كان لنا في يوم من الايام ان نختار منها طريقة دون غيرها . واذا لم يكن لنا ذلك نكون على الاقل قد حققنا غاية نصبو اليها هي توفير وسائل عمل جديدة ومناهج تمكن الناظر في الادب العربي من اكتشاف ابعاده المختلفة على منوال ما يقع في الغرب عامة . وخاصة اننا في مسيرتنا نحو التقدم والرقى نتأثر بهذا الغرب في جميع الميادين من اقتصادى واجتماعى وسياسى وعلمى وثقافى فلا مناص اذن من ان نتأثر به في الميسدان الادبى والنقدى وان نطلع على محدثاته في ذلك اى على هذه النظريات الحديثة .

ثم ان هذه النظريات رغم ما يبدو عليها من تناقض وتنافر هي في الحقيقة وفي نهاية الامر متكاملة لانها وعلى حد تعبير اصحابها زوايا نظر تسلط انوارا على الاثر الادبى . وكلما تعددت الزوايا التي ننظر منها الى شىء ما تعددت الجوانب التي نكتشفها فيه . واكتملت معرفتنا له والاحاطة بكل ابعاده . وخاصة ان لا احد ينكر اليوم ان النص الادبى ذو ابعاد متعددة (multidimensionnel) اى انه معبر ومستويات تعبيره كثيرة - فهو على الاقل يعبر عن صاحبه الذي انتجه في مشاعره وافكاره وعن المجتمع الذي عاش فيه صاحبه فتأثر به ومنه تكونت له هذه المشاعر وهذه الافكار .

ولئن كان الاتجاه الالسنى - كما راينا في بحثنا الاول - يعتبر النص الادبى مغلقة لا يدل الا على نفسه ولا يرتبط بشىء خارج عنه ولئن كانت الانشائية (Poétique) عندهم منهجا يحصر نفسه في النص الادبى فيدرس علاقات عناصره الداخلية وعلاقاته مع النصوص الادبية الاخرى آنيا وزمانيا وهدفه ابراز ادبية النص الادبى - (littérarité) (2) وتفسير تطور الادب عبر التاريخ بجعله النصوص الادبية تتفاعل وتلاقح وتتولد من بعضها بعضا وتتطور هكذا بمعزل عن الفرد والمجتمع فان الاتجاه النفسى او النقد النفسى للادب (psychocritique) يربط الادب بنفس صاحبه ويعتبره دالا عليها بينما يربط الاتجاه الاجتماعى او النقد الاجتماعى للادب (socio-critique) الادب بالمجتمع الذي نشأ الكاتب او الشاعر فيه ويعتبره دالا عليه في وضعه الاقتصادى والاجتماعى والسياسى وغير ذلك .

(2) الحياة الثقافية عدد 10 نوفمبر ديسمبر 1976 ص 33 .

وبما اننا اخترنا اليوم ان نتحدث عن النظرية الاجتماعية فى الادب فاننا راينا من الصالح ان ننبه القارئ الى بعض الامور المتعلقة بهذا العمل زيادة عما كنا اشرنا اليه فى مستهل هذا التمهيد من خلوه من النظرة النقدية للاسباب التى ذكرناها .

فليس لنا الا ان نعترف مسبقا بمحدودية العمل الذى نقدمه . وليس لنا البتة ان ندعى انه عمل ضاف مكتمل لا تشوبه شائبة .

فقد يتطلب مثل هذا العمل نطاقا اوسع بكثير من بحث تقدمه الى مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية . مقيد بشروط مادية معينة . وقد يتطلب مثل هذا العمل ايضا تضلعا من علم الاجتماع والاقتصاد والسياسة كبيرا لا يتوفر لدينا مع الاسف .

وقد يتطلب ايضا معرفة جيدة للغات اجنبية كثيرة تمكن الباحث من الاطلاع على ما الف فيها من كتب ومقالات تتناول الموضوع الذى يدرسه . وقد يتطلب اخيرا من الوقت ما ليس فى استطاعتنا التضحية به .

وعلى كل سوف نحاول ان يكون هذا العمل رغم محدوديته ورغم الشوائب التى تشوبه مفيدا على الاقل بالنسبة للمبتدئين المتطلعين الى معرفة هذه النظريات .

زعماء السياسة والادب :

منذ عهد بعيد تقطن افلاطون الى العلاقة الموجودة بين الادب والمجتمع الا انه اقتصر على الاشارة الى تأثير الادب فى المجتمعات البشرية اى الى دوره العملي . فهو يساهم فى تربية الانسان وتهذيب اخلاقه وتكوينه تكوينا اجتماعيا باحداث « روابط متينة تشد كل فرد من افراد المجموعة الى الآخر (3) » . ومنذ عهد بعيد ايضا جعل ارسطو غاية الادب تصفية النفس البشرية بتحريك سواكنها تحريكا يجعلها تقبل على الخير وتنفر من الشر (4) .

فلا غرابة اذن ان نرى الكثير من رجال السياسة واصحاب المذاهب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وخاصة فى القرن التاسع عشر والعشرين

P. 2.1 - « Karl Marx et Friedrich Engels = Jean Fréville (3)

P. 47 - Plekhanov = Jean Fréville (4)

يهتمون بالادب بمراقبته وتقنيته وتوجيهه واستعماله استعمالا عمليا اى كوسيلة دعاية لمذاهبهم يوظفونها به وكسلاح يقرعون به خصومهم . وظهرت هذه النزعة جلية عند ممثلى الاشتراكية فى اوروبا وآسيا .

فقبل ان يظهر ماركس فى المانيا وتفوز افكاره العالم اشتهر فى روسيا فى النصف الاول من القرن التاسع عشر رجلان حاولا ان يرصما للفن بصفة عامة والادب بصفة خاصة وظيفه اجتماعية - وهما بيلنسكى (Belinski) وتشيرنشفسكى (Tchernychevski) فكانا يريان ان الادب يجب لا محالة ان يكون مرآة للواقع الاجتماعى وانه لا يقتصر على ذلك بل يجب ان يكون تحليلا لهذا الواقع وحكما له او عليه . وابرزا لنقط ضعفه ولامراضه ومحاولة لمعالجتها . يجب اذن ان يكون له دور اجتماعى ايدىولوجى (5)

اما ماركس وانقلس فالى جانب ما اتيا به من افكار صائبة فى الادب استفاد منها النقد الاجتماعى فى ما بعد استفادة كبيرة وقضت قضاء مبرما على نظرية الفن للفن التى تعود جنورها الى الفيلسوف الالماني « كانت » (Kant) وكان يعتبر الفن بصفة عامة ضربا من اللعب (6) وعلى نظرية هيكل المثالية (Hegel) وكان يعتبر الفن تصويرا حسيا للعقل المطلق ويعتبره مرحلة اولى من مراحل المعرفة الثلاث مرحلة منقوصة تتلوها مرحلتان أخريان : المعرفة عن طريق الدين والمعرفة عن طريق الفلسفة (7) الى جانب كل ذلك فان ماركس وانقلس كانا يعتقدان ان البنى الفوقية (superstructures) ومنها الفن والادب لا يقتصر دورها على ان تكون مجرد انعكاس للبنى التحتية (infrastructures) اى الحياة الاقتصادية وبعدها الحياة الاجتماعية لانها بدورها تعتمد على الوضع الاقتصادى وعلاقات الانتاج (rapports de production) بل يجب ان يكون لها تأثيرها فى هذه الحياة الاقتصادية والاجتماعية فتساهم فى تأسيسها وتركيزها كما تساهم فى تحطيمها ودك أسسها اذا اقتضى الامر . فيكون الادب اذن سلاحا خطرا فى حرب الطبقات . يقول ماركس : « ان سلاح النقد الادبى لا يمكن بحال ان يحل محل النقد بالسلاح ، فالقوة المادية لابد ان تحطها قوة مادية أخرى ، ولكن النظرية تصبح قوة مادية اذا اجتاحت الجماهير » (8) .

P. 34 - 32 « Karl Marx et Friedrich Engels = Jean Fréville (5)

. المرجع السابق ص 24 = Jean Fréville (6)

. المرجع السابق ص 25 - 30 = Jean Fréville (7)

. المرجع السابق ص 62 - 63 = Jean Fréville (8)

وبعد هذه الفترة بقليل نجد في روسيا زعيمًا سياسيًا ومفكرًا من اصحاب لينين (Lenine) لم يحظ بالشهرة الكافية رغم الاعمال الجلية التي قدمها للتفكير البشرى يدعو الى الاشتراكية الماركسية ويلفت النظر الى اهمية الادب في تغيير الازمات البالية وتحقيق المجتمع الاشتراكي . وهو بليخانوف (Plékhanou) ومن افكاره انه يجب على الفن ان يبرز المستقبل في شكل بذرة تزرع في صميم الواقع الذي يصوره وبذلك يساهم في اعانة هذه البذرة على الانفلاق والنمو (9) ومن افكاره أيضا ان الناقد الماركسي - مثله في ذلك مثل الكاتب الثوري - يجب عليه ان ينظر بمنظار الطبقة التي تحمل المستقبل بين احضانها اي طبقة البروليتاريا « (Prolétariat) ويجب عليه ان يكون دابة ودينه تكوين الشعب وتسليحه ايدولوجيا (10) .

وفي نفس الاتجاه نجد لينين في كل المراحل التي مر بها سواء في مرحلة مقاومة الامبريالية او اثناء ثورة البروليتاريا او في مرحلة تأسيس المجتمع الاشتراكي الذي يقوم على الملكية الجماعية لوسائل الانتاج يستخلم الفن والادب لتحقيق هذا المجتمع الاشتراكي . ولذلك نراه يدعو سنة 1905 كل اصحاب الاقلام ان تمتنع المبادئ الحزبية وان تخضع امكانياتها لنصرة الطبقة البروليتارية وتحقيق الاشتراكية (11) .

ولم يشذ عن ذلك الزعيم الصيني ماوتسي تونغ (Mao-Tsé-Toung) فكان هو ايضا يرى العلاقة متينة بين الادب والمجتمع ويركز على الدور العملي الدعائي للادب (12) .

والجدير بالذكر هو ان كل هؤلاء الرجال الذين استعرضنا هم لم يكن هدفهم الاول التفكير في الادب ولم يخصصوا بمؤلفات خاصة مستقلة بل تحدثوا عنه كمنصير لا محالة اساسي من عناصر تفكيرهم الشمولي ونظرتهم الى الكون ومشاكلهم السياسية فليس لنا اذن ان نلومهم على انهم ركزوا اهتمامهم على الجانب العملي الدعائي للادب وجعلوا منه وسيلة لتحقيق

P. 78 « Plékhanov » = Jean Fréville (9)

= Jean Fréville (10) - من 23 - 24 ومن 35 - 42 .

= Lenine = Jean Fréville (11) نفس المرجع من 81 .

(12) انظر في ذلك

P. 345 - 427 « Mao-Tsé-Toung » = Stuart Schram

مطامحهم السياسية ونشر نظرياتهم بين الجماهير . الا انهم الى جانب ذلك كان لهم الفضل في النزول بالادب من عليائه وربطه بالحياة الاجتماعية ربطا وثيقا وجعله تعبيرا عنها وهى لعمري فكرة كانت نقطة انطلاق لحركة نقدية تطورت يوما بعد يوم فكانت تصلح زلاتها وتدقق ملاحظاتها يساندها في ذلك علم الاجتماع .

فالفكرة الاساسية التي ابدعها ماركس وطورها ودققها اتباعه في ما بعد والتي اصبحت اساس النظرية الاجتماعية في الادب هي . ان النظم السياسية والشرائع والعقائد الدينية والمذاهب الاخلاقية والتيارات الفكرية والفلسفية والفنون بجميع انواعها - تعكس بطريقة او باخرى الوضع الاقتصادى للمجتمع الذى بعثها الى الوجود او بعبارة اخرى : ان البنى الفوقية تخضع للبنى التحتية وتعبّر عنها بطريقة مباشرة او غير مباشرة (13). ويدقق ماركس وانقلس هذه العلاقة بقولهما : ان القوى الانتاجية تحدد الوضع الاقتصادى والوضع الاقتصادى يحدد النظام الاجتماعى والسياسى - وهذا النظام الاجتماعى والسياسى يتطافر مع النظام الاقتصادى ليكسب الانسان نفسية معينة - وينشأ عن هذه النفسية التيارات الفكرية والفنية (ومنها الادبية) المختلفة (14).

ولم يفت هؤلاء المفكرين منذ البداية - رغم تشبثهم بنظريتهم هذه وايمانهم بصحتها - ان النص الادبى - اوسع واعمق واثرى وأكثر تشعبا من ان يحصر في هذه النظرية وان تفسر كل جوانبه بها .

فلبليخانوف مثلا يحذرنا من فهم هذه النظرية فهما بسيطا وتطبيقها آليا على مختلف النصوص الادبية . فلا يمكن ان نزع ان انتاج كل الادباء الذين عاشوا في فترة تاريخية معينة ينعكس لنا بنفس الدرجة وفي نفس الوضع الحالة الاقتصادية والاجتماعية للبلاد كما لا يمكن ان نزع ان كل اديب ينتمي الى البرجوازية مثلا يعبر عن نظرة هذه الطبقة ويدافع عن مصالحها (15) . وهو ايضا يؤمن بالفروق الشخصية بين الادباء ويؤمن بتوفر العبقري لدى بعضهم وبانعدامها لدى البعض الآخر . فالاديب العبقري بالنسبة اليه هو ذاك الذى يستطيع ان يستجيب بفضل ملكاته الشخصية الى متطلبات عصره ويعبر عنه تعبيرا يصنع عليه طابعه الخاص (16) .

P. 59 « Karl Marx et Friedrich Engels » = Jean Fréville (13)

P. 77-66 « Plekhanov » = Jean Fréville (14)

P. 59 « Plekhanov » = Jean Fréville (15)

= نفس المرجع ص 61 . = Jean Fréville (16)

ونرى انقلس نفسه يبدى بعض التحيزات في تطبيق هذه النظرية ويدعو الى ضرورة تقويمها باعتبار ما يسميه المخلفات الثقافية الموروثة عن المصور السالفة اذ ان التطور الفكرى والثقافى لا يكون ولا يقع بنفس الدرجة ولا فى نفس السرعة التى يقع فيها التطور الاقتصادى والاجتماعى . فقد يتغير الوضع الاقتصادى والاجتماعى وتمر عليه حقبة من الزمان تطول او تقصر دون ان يقع التغير الفكرى والثقافى الذى يدعوه ويقتضيه (17). ونراه كذلك يعبر القدرة الفنية اهمية كبرى . فيعتبر « ان الافكار السياسية لا يمكن بحال من الاحوال ان تعرض البراعة الفنية وان المشاعر الطيبة والافكار الصحيحة لا تكفى وحدها لنتج آثارا ادبية ذات مستوى رفيع شكلا ومضمونا (18) .

ومدار القول هو ان رجال السياسة هؤلاء وضعوا الاسس الاولى للنظرية الاجتماعية فى الادب . ولكنهم شعروا فى نفس الوقت بان نظريتهم هذه بعيدة عن ان تطبق تطبيقا آليا بسيطا . وبعيدة عن ان تفسر كل جوانب الاثر الادبى ومن اجل ذلك رأيناهم يشيرون الى قضايا لا مناص من الاشارة اليها تجاه الاثر الادبى . كالعبقرية والقدرة الفنية . واختلاف الادباء فى درجة التعبير عمن مجتمعهم ولكنهم لا يحاولون الخوض فيها وتفسيرها تفسيراً يتماشى مع اتجاههم النقدي فكان ثقب غربالهم أوسع من ان تصفى مثل هذه المواضيع .

علماء الاجتماع والادب :

اذا تركنا جانبا زعماء السياسة واصحاب النظريات الاقتصادية والاجتماعية هؤلاء وقد كانت آراؤهم فى الفن والادب المعين الاول للنظرية الاجتماعية وبحثنا عن رواد آخرين لها لا نكاد نجد شيئا جديرا بالذكر ما عدا بعض المحاولات فى ربط المجتمع بالادب الذى انتج فيه او بعض الدراسات الجزئية المحدودة التى لم تبلغ الدرجة الكافية من النضج . ووقعت هذه المحاولات والدراسات خاصة فى فرنسا وفى الولايات المتحدة الاميركية والمانيا وخاصة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر واولى القرن العشرين والملاحظ ان اهم هذه الاعمال قام بها علماء الاجتماع .

فمنذ سنة 1810 كتبت الادبية الفرنسية مدام دي سطلان (de Staël)

كتبا عنوانه : « الادب فى علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية » :

• De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales .

P. 115 - Karl Marx et Friedrich Engels = Jean Fréville (17)

= Jean Fréville (18) = نفس المرجع ص 114 .

ومن جملة ما لاحظته في هذا الكتاب ان الادب يتطور بتطور المجتمع ويتغير بتغيره مكانا وزمانا . الا انها لم توفق الى أكثر من هذا . فلم تتبين الاسباب في ذلك ولم توفق الى تحديد نوع العلاقة الموجودة بينهما (19) .

وكتب قويو (Guyau) سنة 1889 كتابه « الادب من منظور علم الاجتماع » (L'art du point de vue sociologique) . فينتقد فيه طريقة « تان » (Taine) التي كانت تقوم على تقسيم ال اثر الادبي الى فصول وفقرات واحداث والربط بينهما وبين احداث تاريخية معينة تتعلق بالفرد او بالمجموعة . ويلج على وحدة ال اثر الادبي وعلى تماسك مختلف عناصره في بنية ملتحمة لا يجوز فصمها (20) .

وكتب « لنصون » (Lanson) نفسه فصلا في مجلة عنوانه : « التاريخ وعلم الاجتماع » (Histoire et Sociologie) يدرس فيه علاقة التيارات الفكرية بالمجموعات البشرية . ويبرز بوضوح اهمية الوعي الجماعي في تفسير التيارات الفكرية هذه (21) . وهو مفهوم ماركسي سيكون له صداه عند النقاد الماركسيين وعلماء الاجتماع في غضون القرن العشرين وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية .

هذا في فرنسا ، اما في الولايات المتحدة الاميركية فقد نشطت حركة النقد الاجتماعي في النصف الاول من القرن العشرين نشاطا لم تشهده فرنسا - فالفت كتب وفصول في ذلك . واشتهر اعلام كثيرون نذكر من بينهم « كلفرتن » (Calverton) و « بيرس » (Roy Harvey Pearce) و « لونثال » (Lowenthal) و « واط » (Jean Watt) ونذكر كذلك « ورن » و « ولاك » (René Wellek et Austin Warren) وخاصة في الفصل التاسع من كتابهما « نظرية الادب » وهو كتاب مترجم الى الفرنسية « théorie de la littérature » (22) .

ومهما كان الامر فلم يتجاوز نشاطهم ان يكون مجرد محاولات تناولت بعض الآثار الادبية ولم يفرز نظرية متماسكة مكتملة .

- (19) انظر : Revue int. sc. soci. vol XIX 1967 n°4
 (20) Revue int. sc. soc. vol XIX 1967 n° 4.
 (21) Revue de métaphysique et de morale 1904.
 (22) Revue Int. sc. soc. vol XIX 1967 n° 4

اما بالنسبة الى المانيا فقد كانت الاعمال التي قام بها النقاد وعلماء الاجتماع انفضج واكمل منها في غيرها من البلدان وما ذلك الا لانهم استفلوا التراث الفكرى الذى خلفه لهم ماركس - جيلا بعد جيل وساهموا في نشره وتطويره وتدقيق بعض معالنه المتعلقة بالادب خاصة - نذكر منهم . « مهربنق » (Mehring) و « لوكاتش » (Lukacs) وهو مجرى الاصل الا انه تكون بالمانيا وكتب اهم مؤلفاته باللغة الالمانية - وساهمت مؤلفاته هذه في تكوين قطب من اقطاب النقد الاجتماعى نهتم به اهتماما خاصا في هذا البحث الا وهو لوسيان قلدمان (Lucien Goldmann). كما نذكر منهم ايضا جماعة من الاعلام تكونت على عاتقهم مدرسة « فرانك فورت » (Francfort) وهم « ادرنسو » (Adorno) و « هوركيماير » (Horkheimer) و « بنجمان » (Benjamin) و « اورباخ » (Auerbach) و « كوهلار » (Köhler) (23)

واذا استثنينا « لوكاتش » الذى قدم شبه نظرية اجتماعية في القصة كنوع من انواع الادب - شبه نظرية حدد فيها مفاهيم جديدة استغلها قلدمان مع كثير من التحيزات (24) فان جل هؤلاء العلماء لم ينظروا الى الادب نظرة شاملة ولم يتحدثوا فيه نظرية مكتملة .

وانما قاموا بدراسات جزئية تتناول اثرا ادبيا او موضوعا ماله صلة بالادب من ناحية وبعلم الاجتماع من ناحية اخرى . واطلقوا على نشاطهم هذا اسم « سوسيولوجية الادب » (Sociologie de la littérature) فنجد مثلا في هذا النطاق الكاتب والصحافى الفرنسى المشهور « روبار اسكاربيت » (Robert Escarpit) يتراس جماعة من الباحثين في جامعة « بوردو » Bordeaux بل في فرع من فروعها يعرف « بمعهد الآداب والتقنيات الفنية الجماعية » . Institut de littératures et de techniques artistiques de masse (J.L.T.A.M.) ويهتم من جملة ما يهتم به بدراسة ظروف النشر والتوزيع وتحليل اقبال القراء على نوع أو آخر من أنواع الادب وتعليل نجاح كاتب من الكتاب دون غيره وهي امور اجتماعية لها صلة بالادب ولكنها ليست الادب عينه . كما اننا نجد

(23) Revue Int. sc. soc. vol XIX 1967 n° 4 ص 561 - 566 .

(24) Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs de Goldman

وهو فصل نشر مع كتاب لوكاتش « La théorie du roman » ص 156 - 190 .

مجموعة اخرى من الباحثين فى جامعة « بركلاي » (Berkeley) بالولايات المتحدة يشرف عليها « لونتال (Léo Lowenthal) وهو استاذ فى علم الاجتماع ومن نوع الاعمال التى كانت تقوم بها دراسة مدى تصوير صنف من اصناف الادب لطبقة اجتماعية او فئة مهنية معينة فى حالتها المادية واساليب عيشها وعاداتها وطبائع تفكيرها وغير ذلك . او دراسة وجهة نظر بعض المجالات والصحف ومعاور اهتمامها لدى تعرضها لترجمات صنف من الاشخاص المشهورين فى ميدان الغناء مثلا او الرقص او فى فن من فنون الرياضة . وهى محاولات كما سبق ان ذكرنا جزئية تفيد علم الاجتماع اكثر مما تفيد الادب والنقد الادبى (25) .

الا اننا سنقف عند علم من اعلام سوسيولوجية الادب . نتقف ثقافة واسعة واضطلع من علوم انسانية كثيرة . وافاد الكثير من مذهب ماركس والماركسين واهتم بالادب اهتماما خاصا فتمكن من الادلاء بنظرية نقدية فى الادب نستطيع ان نقول انها فريدة من نوعها وهذا الرجل هو قلدمان .

ترجمة قلدمان :

ولد « ببوخارست » برومانيا سنة 1913 - وبعد ان تحصل على الاجازة فى الحقوق بجامعة ودرس الفلسفة « بفيان » (Vienne) عاصمة النمسا انتقل الى باريس سنة 1934 وتحصل على شهادة فى الدراسات العليا للقانون العام والاقتصاد السياسى من كلية الحقوق بباريس وعلى الاجازة فى الادب من السربون - واشتغل اثر ذلك سنتين مع « جون بياجى » (Jean Piaget) « بجنييف » ثم عاد الى باريس وفيها اشتغل باحثا « بالمركز القومى للبحث العلمى » . وفى سنة 1956 تحصل على شهادة الدكتوراه فى الآداب واصبح منذ سنة 1958 مدير دراسات فى « المعهد العلمى للدراسات العليا » (Ecole Pratique des Hautes Etudes) ودرس به مائتى « سوسيولوجية الادب والفلسفة - واصبح سنة 1961 مديرا « لمركز البحوث فى سوسيولوجية الادب » بمعهد السوسيولوجية من الجامعة الحرة « لبروكسال » . وتوفى وهو فى قمة نشاطه سنة 1970 . (26)

(25) انظر فى كل ذلك فصل : (Sociologie de la littérature) من 7 .

(26) goldmann = Sciences humaines et philosophie ص 167 .

اسس نظرية : كان قلدمان ماركسيا واستفاد كثيرا من افكار ماركس وافكار الماركسيين بصفة عامة وخاصة منهم « لوكاتش » (Lukacs) وهو مدين له بالكثير في تكوين اسس مذهبه النظرية . والدليل على تأثره به اهتمامه بافكاره اهتماما كبيرا . فقد الف كتابا عنوانه - « لوكاتش وهيدغر » (Lukacs et Heidegger) تحدث فيه عن فلسفة الرجل وتطوره نحو المذهب الماركسي - كما حلل تحليلا دقيقا في فصل مدخل لكتابات « جورج لوكاتش » الاولى Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs النظريات التي ضمنها لوكاتش كتابه « نظرية القصة » (Théorie du roman) وذلك بابرارز النواحي الايجابية والسلبية منه .

وليس لنا ان ندخل في الجزئيات في هذا المجال . ولكننا نقتصر على الاشارة الى ان قلدمان ان تأثر بماركس والماركسيين فلقد خالفهم في نقطة اساسية عبر عن رأيه فيها في مناسبات كثيرة سواء في كتابه : الماركسية والعلوم الانسانية « (Marxisme et Sciences Humaines) او في « الخلق الثقافي في المجتمع الحديث Création culturelle dans les sociétés modernes

او في سوسيولوجية القصة » (Pour une sociologie du roman) وهو ان ثورة الطبقات الفقيرة اصبحت في المجتمع الرأسمالي الاروبي الحديث مستبعدة او مستحيلة وذلك لاندماج هذه الطبقات في هذا المجتمع الرأسمالي بتحسين حالتها المادية وارتفاع مستوى عيشها واطمئنانها على مستقبلها وتوفر المنظمات والمؤسسات التي تسهر على مصالحها وتدافع عن حقوقها كالنقابات والضمائانات الاجتماعية وغير ذلك . فلم تعد هذه الطبقات الفقيرة والشفيلة منها بالخصوص اى « البروليتاريا » (Prolétariat) قوة معارضة تنفجر في يوم ما وتقوم بثورة تززع كيان هذا المجتمع (27) ،

وهو وان نحا منحى علماء الاجتماع في نظريته للادب فلقد خالفهم في موقف منهجي اساسى . لقد اهتم علماء الاجتماع بالادب لا كفاية في حد ذاته بل كوسيلة تمكنهم من معرفة المجتمعات البشرية في مختلف اطوارها (28). ووجه اصحاب علم الاجتماع عنايتهم الى مضمون الآثار الادبية دون شكلها اذ هم

44 (27) انظر في ذلك : قلدمان : Pour une sociologie du roman :

56 création culturelle de la société moderne

وكذلك : الفصل الذى كتبه لينهاردت (Leenlsardt) فى كتاب :

65 Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature.

22 (28) قلدمان : La création culturelle de la société moderne :

يعتبرون ان الآثار الادبية صورة شمسية او هي انعكاس للواقع الاجتماعي
فيتناولون الاثر ويبحثون فيه عن العناصر التي تنقل الواقع نقلا او تعبر عنه
تعبيرا مباشرا (transposition immédiate)

ويوجه قلدمان الى هذا المذهب نقدين : الاول يتمثل في ان ذكر الحالة
الاجتماعية لا يكون الا في بعض المواطن من الاثر الادبي فيضطر الدارس الى
اهمال النصيب الاوفر من الاثر ولا يقف الا عند نقط منه تقل أو تكثر حسب
الاثر . فيكون بحثه منقوصا وهو في الآن نفسه يفقد قيمته الادبية ويفقد
ماهيته ككل كوحدة لها بنيتها الخاصة اذا اهل عنصر من عناصرها فقدت
البقية قيمتها . والنقد الثاني ولربما كان اقل خطرا من الاول ولكنه مرتبط
به وتابع له . هو اننا في غالب الاحيان لا نكاد نعثر على تصوير مباشر للواقع
الاجتماعي عند كبار الكتاب وفحول الشعراء وانه كلما كان الاديب محدود
المعقريه ضعيف الخلق والخيال كثر نقله للواقع . فيكون وقوف علماء الاجتماع
عند الآثار الادبية الضعيفة أو المتوسطة أكثر من وقوفهم عند الآثار العظيمة
ذات المستوى الرفيع (29) .

ولذلك خالفهم قلدمان ولم يذهب مذهبه ووجه عنايته لا الى المضمون
بل الى الشكل والى الشكل بمفهوم البنيويين (30) يعنى البنية أى مجموعة
العلاقات التي يمكن ان توجد بين مختلف عناصر الاثر الادبي والتي يجب على
الدارس ان يكتشفها وحاول ان يجد بين هذه البنية الادبية والبنية الاجتماعية
التي ظهر فيها الاثر . علاقة ما سيقع تحديدها في ما يلي وذلك في نطاق
استعراضنا للمبادئ النظرية التي يقوم عليها المذهب القلدمانى .

ان المنطلقات التي انطلق منها قلدمان هي منطلقات ماركسية جعلها
اسما لنظريته في الادب .

— الوضع الاقتصادى والطبقات الاجتماعية : يؤمن قلدمان بكل ماركسي
بان للوضع الاقتصادى اهمية كبرى في الحياة الاجتماعية بصفة عامة خاصة

(29) قلدمان : في سبيل سوسيولوجية القصة

(Pour une sociologie du roman P. 344-345)

(30) الرشيد النزى : مسألة القصة من خلال النظريات الحديثة — الحياة الثقافية عدد 10

نوفمبر ديسمبر 1976 ابتداء من ص 40 .

فى المجتمعات الرأسمالية التى احتلت فيها المادة المكانة الأولى وطفئت على كل القيم الأخرى (31) فمن الوضع الاقتصادى وعن ظروف الإنتاج تتكون الطبقات الاجتماعية وتحدد علاقاتها ببعضها بعضاً - ومجموعة هذه العلاقات هى الواقع الاجتماعى . يقول قلدمان : « اننا نرى - وذلك لاننا ممن يؤمن بالمادية التاريخية - ان وجود الطبقات الاجتماعية وان نوع العلاقات التى تربط بينها (اما صراع او توازن او تعامل حسب البلدان وحسب الحقب التاريخية) هو الوسيلة التى تمكننا من فهم الواقع الاجتماعى قديماً وحديثاً » (32) . وكل طبقة من هذه الطبقات تتحدد بامور ثلاثة الأول هو الوظيفة التى تقوم بها فى عملية الإنتاج والثانى هو مجموعة العلاقات التى تربطها بغيرها . والثالث وهو ما يسميه قلدمان الوعى الجماعى (33) (la conscience collective)

- مفهوم الوعى الجماعى : ان الوعى الجماعى هو بنية فكرية تتكون لدى الطبقة الاجتماعية وتكون خاصة بها وهى بنية متحركة ديناميكية لا تعرف الوقوف والجماد مثلها فى ذلك مثل الطبقة التى تنتمى اليها ومن خصائص هذا الوعى الجماعى انه لا يوجد خارج الوعى الفردى الذى يحصل لكل فرد من أفراد الطبقة (34) .

فلفرد مستويات نفسية ثلاثة :

مستوى اللاوعى (inconscient) واساسه ما اطلق عليه فرويد اسم « اللبيدو (Libido) وهى مجموعة الشهوات والاهواء التى ترفضها الحياة الاجتماعية فتبقى مكتوبة وتفسر جانباً لا يستهان به من سلوك الانسان .

ومستوى الوعى الفردى (la conscience individuelle) وهو ما يجول بخاطر الانسان من افكار هو على علم بها وتكون دافعا بدورها لتصرفات كثيرة يقوم بها .

ومستوى غير الوعى (le non conscient) وهو مجموعة من البنى الفكرية والعاطفية والخيالية والعملية منشؤها الطبقة التى ينتمى اليها الفرد . تعمل

(31) لوكاتش : (Théorie du roman) ص 181 .

(32) قلدمان : (Sciences humaines et philosophie) ص 108 .

(33) قلدمان : المرجع السابق ص 117 .

(34) قلدمان : المرجع السابق ص 152 .

فيه بدون وعى منه وتجعله يشعر ويفكر ويتصرف بطريقة معينة فعملها خفي ونتائجه ظاهرة فى الفرد بمثابة عمل البنية العصبية أو البنية العضلية فى الجسد . وان كان هذا المستوى راجعا الى الوعى الطبقي الجماعى . أفراد المجموعة (35) .

وهو ينقسم الى قسمين . فهناك الوعى الحقيقى او الوعى بالحاضر
(conscience possible)
(conscience réelle) وهناك الوعى الممكن او الوعى بالمستقبل

. وليس هناك بينهما من فاصل . فهما متداخلان الى حد انهما يكونان وحدة لا تتجزأ . فالشعور بالواقع لا بد ان يقترون ويلتحم به شعور بإمكانية تغيير ذلك الواقع وتحسينه . ولذلك فان الوعى الجماعى وعى حركى ديناميكى موجه دائما الى حالة من الاستقرار خيالية قد لا يبيلفها ابدا (36) فالوعى الحقيقى اذا اردنا هو نتيجة العراقل المختلفة التى يضعها الواقع فى طريق الطبقة ويحول بها دونها ودون تحقيق الوعى الممكن الذى هو حالة مثالية يلتئم فيها الانسان مع بقية الناس ويكون فى نوع من التوازن مع الطبيعة (37) .

— رؤية العالم : واذا ما وصل الوعى الجماعى وخاصة الجانب الممكن منه الى اوجه وكاد يصل الى درجة الاكتمال والوضوح والتماسك المنطقى وهى حالة لا يصل اليها الا عن طريق بعض افراد عباقرة وفى حالات شاذة لان كل فرد من الافراد الى جانب انتمائه الى طبقته الاقتصادية ينتمى فى غالب الاحيان الى مجموعات بشرية اخرى وهو امر طبيعى لانه ينتمى مثلا الى المجموعة المهنية والسكنية والى الحزب والى مجموعة رياضية — والى العائلة ايضا — وغير ذلك من المجموعات التى نجدها فى الحياة الاجتماعية . سواء كان فى صلب الطبقة او خارج حدود الطبقة الواحدة — قلنا اذن اذا وصل الوعى الجماعى الممكن الى هذه الحالة من التماسك المنطقى والوضوح يصير نظرة الى العالم أو رؤية العالم (38) Vision du monde (38)

(35) قلدمان : Sciences humaines et philosophie

(36) انظر فى ذلك : قلدمان : ص 153 .

Création culturelle dans les sociétés modernes

Pour une sociologie du roman
Théorie du roman : لوكاتشى

P. 125 Sciences humaines et philosophie : (37) قلدمان

P. 346 Pour une sociologie du roman : (38) قلدمان

ويعاود قلدمان تحسس الفرق بين رؤية العالم وبين الايديولوجيات
فيرى على سبيل الافتراض لا اليقين ان رؤية العالم هي من انتاج طبقة اجتماعية
كاملة وهي نظرة شاملة الى المجتمع البشرى كله بينما تكون الايديولوجيات
خاصة بفئات اجتماعية محدودة أو بطبقات اجتماعية ضعفت واشرفت على
الاضمحلال (39) .

— علاقة رؤية العالم بالادب : اذا اردنا تلخيص كل ما رأينا
لنربط بين مختلف مراحل تفكير قلدمان وخاصة اننا وصلنا الى النقطة
الحساسة منه نقول : ان الوضع الاقتصادي تنشأ عنه الطبقات وعن الطبقات
ينشأ الوعي الحقيقي وفي صلبه وعنه ينشأ الوعي الممكن وعن الوعي الممكن
تنشأ رؤية العالم . وهذه الرؤية تكون عادة مطبوسة المعالم غير واضحة
الحدود ليس لها وجود فعلى خارج تفكير الفرد وشعوره وسلوكه تعمل فيه
بدون وعي منه عملا خفيا شبيها بالدم الذى به نحيا ونتحرك وبه نشعر ونفكر
دون ان نراه أو نحس لعمله فينا . ورؤية العالم هذه تتمثل فى بنى فكرية
وشعورية وسلوكية اكثر منه فى افكار محدودة المعالم سياسية كانت أو
اجتماعية أو اقتصادية أو غيرها . وهي الواسطة بين الطبقة الاجتماعية والادب
الذى تنتجه .

فهى أساس لكل الآثار الفنية بما فيها الادب واساس لكل التيارات الفكرية
والظواهر الثقافية بما فيها الفلسفة بل هي الباعث والباعث الوحيد لوجودها ،
فلولا وجود رؤية العالم ما كان للفن والثقافة من وجود . فالآثر الادبى هو خلق
لكون يتعامل فيه اشخاص ويمرون بمواقف معينة وهذا الكون تمثيل مادي
يقع عن طريق الخيال لهذه البنى الفكرية والشعورية والسلوكية التى
اسميناهم رؤية العالم ، اما النظريات الفلسفية فهي ترجمة لها عن طريق المفاهيم
المجردة (40) وبذلك تكون العلاقة متينة بين الادب والفلسفة لانهما تعبير عن شئ
واحد بطريقتين مختلفتين وينجر عن ذلك ان بين اسطر كل اثر ادبى توجد
نظرية فلسفية — والناقد الادبى الحصيف الراى هو ذاك الذى يوفق الى وجود
علاقة بين الآثر الادبى وبين رؤية العالم لطبقة اجتماعية معينة . وبالتالي هو
الذى يجرد الآثر ويصل به الى نظرية فلسفية (41) .

(39) قلدمان : (Sciences Humaines et philosophie) : ص 110 .
(40) قلدمان : المرجع السابق ص 159 .
(41) قلدمان : المرجع السابق ص 160 .

وبما ان البنية الاقتصادية تفرز الطبقات . وبما ان لكل طبقة بنية فكرية وشعورية وسلوكية هي نظرتها الى العالم وبما ان هذه البنية الفكرية تؤثر في الآثار الادبية وتولد بنيتها - وبما ان العلاقة بين الادب ونظرة العالم لا توجد في مستوى المضمون بل في مستوى البنية - فان قللمان أسمى مذهبه هذا . البنيوية التوليدية لا (le structuralisme génétique).

ونصطدم في عرضنا لهذا المذهب النقدي بقضية خطيرة . هي قضية الاديبي فاين الكاتب واين الشاعر في كل هذا وما هو الدور الذي يقوم به وليس من المعقول ان لا يقوم بأى دور ؟

راينا في بحث سابق (42) ان الشكلايين الروس والبنيويين هضموا حق الكاتب هضمًا تامًا . فلا وجود له بالنسبة اليهم ولا يخصونه بأى اهتمام مهما كان يسيرا . فهو مجرد راومبهم تدل عليه بعض العلامات اللغوية في النص وتقف دراستهم عند هذه العلامات - فليس من علاقة بين الاثر وصاحبه ولا بين الاثر ومجتمع صاحبه .

أما علماء الاجتماع وخاصة منهم الماركسيين وخاصة منهم قللمان . فان لهم في ذلك موقفا خاصا ، يعترف قللمان بوجود الكاتب ويسميه « العامل الفرد في الاثر الادبي » أو المؤلف الفردى (Sujet individuelle) ويربطه الى الطبقة التي ينتمى اليها ربطا متينا فيقول : « كل ظاهرة انسانية هي من عمل صاحبها الفرد وتعبر عن طريقته في التفكير والاحساس الا ان هذه الطريقة لا تكون مستقلة عن سلوك غيره من الناس فلا وجود لها ولا يمكن ان نفهمها الا في علاقة صاحبها بغيره (43) .

فهو يربط الكاتب بطبقته ويعتبره المترجم عن رؤيتها للعالم ويعتبر الطبقة المؤلف الجماعي للانتاج الادبي (Sujet transindividuel ou collectif) أما الكاتب الفرد فهو رجل يشذ مثيله بين افراد الطبقة توفر له امكانيات لم تتوفر لغيره فاستطاع ان يعبر بأكثر وضوح ممكن عن رؤية طبقة للعالم أو بعبارة أخرى هو رجل وافقت بنية تفكيره بنية الوعي الجماعي (44)

(42) انظر الحياة الثقافية عدد 10 - نوفمبر ديسمبر 1976 - ابتداء من ص 40 .

(43) قللمان : (Sciences Humaines et philosophie) ص 134 .

(44) قللمان : المرجع السابق ص 158 - 159 .

أما ما يطرأ على هذا الرجل في حياته الخاصة ومحيطه الضيق من عوامل قد يكون لها خطرها في تكوينه النفسي وقد تظهر نتائجها جليلة في إنتاجه الأدبي فهي أمور لا يعيرها قلدمان ولا علماء الاجتماع الذين اهتموا بالادب أى عناية بل يعتبرها من العوامل التي تفقد الأثر الأدبي قيمته اذ من شأنها ان تكون عائقا وان تعكر صفاء التعبير عن رؤية الطبقة للعالم . وفي هذا يقول : لا يكون الأثر الأدبي تعبيراً عن الوعي الجماعي الا اذا لم يعبر عن نية فكرية خاصة بصاحبه وعبر عن بنية يشترك فيها جميع أفراد الطبقة التي ينتمى اليها . (45)

وهنا يكمن الخلاف بين نظرية علماء النفس في الادب وبين نظرية علماء الاجتماع فيه . فكلهما يعتبر ان كل سلوك بشري - والادب هو سلوك بشري - دال له مدلوله . غير ان هذا المدلول يكمن بالنسبة لعلماء الاجتماع في الطبقة الاجتماعية وفي المجتمع بصفة عامة لان من مميزات الطبقة علاقاتها بالطبقات الاخرى . ويكمن بالنسبة لعلماء النفس في أعطاف النفس البشرية وفي أعماقها ولا يتعداها اللهم الا في نطاق ضيق للغاية لا يفوت العائلة في الغالب . هذا مع العلم كما رأينا ان علماء الاجتماع يعترفون بالعامل النفسي في السلوك والادب اذ يعتبرون ان كل نفس صادرة في تصرفاتها عن تأثيرين : تأثير اجتماعي وتأثير فردي يلتحمان في الواقع التحاما لا تفصه الا مقتضيات الدراسة . ووجهة نظر الدارس . وحجتهم في اهمالهم الجانب النفسي الفردي رغم اعترافهم بوجوده وتأثيره هي ان الحدث الثقافي لا يمكن ان نحصره في الفرد وان التاريخ لا يمكن ان نفسره بترجمة الفرد التي تعتمد على شهواته الغريزية (46) libido

وبعد هذا الاستطراد الوجيز نعود الى قلدمان ونحاول ان نتوغل اكثر في عرض نظريته .

— طريقة ممارسته للادب : اذا كانت النصوص الأدبية تكون بنية معينة مكتملة العناصر فان المرحلة الاولى من الدراسة تتمثل في ضبط عناصر هذه البنية وتحديد جميع العلاقات التي تربط بينها . وهي دراسة داخلية للنص الأدبي يسميها قلدمان « مرحلة الفهم » (phase de compréhension)

(45) قلدمان : المرجع السابق ص 136 .

(46) قلدمان : المرجع السابق ص : 154 - 155 .

وإذا كان لبنية النص الادبي علاقة ما بالبنية الاقتصادية والاجتماعية او بالوعي الجماعي والنظرة الى العالم في بنيتها كذلك . فان العملية الثانية تتمثل في ضبط هذه البنية وتحديد العلاقة بينها وبين بنية النص الادبي ويسمى قلدمان هذه المرحلة من الدراسة « مرحلة التفسير » (47) (phase d'explication)

هذه بايجاز طريقة الرجل تبدو في مستواها النظري بسيطة آلية يستطيع اى كان ممارسة الادب بها . ولكننا اذا تخطينا النظرية ورمنا التطبيق نصطدم بعدة مشاكل اصطلم بها قلدمان نفسه لابد لنا من اثارها ولغت النظر اليها .

المشكل الاول : يتعلق بمرحلة التفسير . فلا بد ان نضبط مسبقا وبكل تدقيق البنية التي سترجع اليها بنية الاثر الادبي - هل هي الاقتصادية او الاجتماعية . وان كانت الاجتماعية هل هي مجموعة الطبقات او طبقتان او طبقة واحدة . وهل هي اخيرا ما سماه قلدمان بالوعي الجماعي الذي تكون قيمته نظرة الى العالم ورغم ما يوجد بين هذه المستويات الثلاثة من تبعية . فانه يحسن تحديد المستوى الذي يكون منه المنطلق . خاصة ان صاحب النظرية وقع في نفس الحيرة وفي نفس الاضطراب اثناء التطبيق .

فهو في كتابه « الاله الخفى » (Le Dieu caché) وهو عمل بعيد الجدية طويل النفس عميق النظرة - يدرس مؤلفات باسكال (Racine) ورأسين (Pascal) فيدرس الوضع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى في القرن السابع عشر والفئات الاجتماعية وعلاقتها بالحكم من ناحية وبيعضها بعضا من ناحية اخرى ويركز اهتمامه على فئة « هي فئة الاشراف الجدد » . غير راضية بالوضع ولكنها لا تقوم بأى محاولة لتغييره - تكون عنها تيار فكري ودينى عرف بالجانسونية (Jansoniens) وتكون لها وعى جماعى خاص بها ومنه نظرة الى العالم خاصة بها - اسمها قلدمان « النظرة المأسوية » (La vision tragique) وتوصل الكاتب في نهاية الامر الى ربط العلاقة بين بنية هذه النظرة

-
- (47) انظر في ذلك : قلدمان : Sciences Humaines et philosophie : ص 157 .
 Le Dieu caché : ص 105 .
 Pour une sociologie du roman : ص 42 .
 Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature : ص 354 .

الى العالم وبين بنية ادب الرجلين المذكورين . وكان يرى ان العلاقة بين الادب والوضع الاقتصادى والاجتماعى لا يمكن ان تكون مباشرة . بل لابد ان تكون عن طريق حلقة تتوسطها وهى الوعى الجماعى للطبقة او نظرتها الى العالم .

وعندما اهتم بالقصة بصفة عامة وبانتاج مالرو (Malraux) بصفة خاصة . وذلك فى كتابه : « سوسيولوجية القصة » (Pour une sociologie du roman) اذ لاحظ ان العلاقة بين القصة وغير نظريته وادخل على منهجه تحويرا هاما . اذ لاحظ ان العلاقة بين القصة وبين المجتمع الرأسمالى الذى انتجها لا تكون عن طريق نظرة البورجوازية للعالم بل هى علاقة مباشرة بين بنية القصة وبنية الوضع الاقتصادى . (48) والجدير بالذكر عرضا ان قلدمان فى نظريته فى القصة تأثر تأثرا بعيدا برجلين طرقا الموضوع قبله . احدهما ذكرناه سابقا وهو لوكاتش وكتابه : نظرية القصة . والثانى « جيرار » (René Girard) وكتابه : « الكذب الرومانطيقى والحقيقة القصصية » (Mensonge romantique et vérité romanesque)

فالقصة كنوع ادبى - حسب تعريف قلدمان لها ، هى بحث عن قيم اصيلة . فى عالم متدهور (valeurs authentiques) (dégradé) سادته قيم مزيفة (valeurs inauthentiques) بحث يقوم به بطل اشكالى (49) (héros problématique) اما القيم المزيفة فهى القيم التى تسير الاشخاص فى عالم القصة الخيالى وتحدد العلاقات بينهم - وهذه القيم المسيطرة على هذا العالم هى التى تجعله متدهورا . فى نظر الكاتب وخاصة فى نظر البطل . الا ان القيم الاصيلية وهى القيم التى كان ينبغى ان يخضع اليها هذا العالم او بعبارة أخرى مجتمع الكتاب لا تكون البتة واضحة المعالم فى الكتاب ولا فى نظر البطل - بل هى موجودة وجودا ضمنيا (implicite) وراء القيم المزيفة التى حلت محلها - فكانها فى آن واحد موجودة وغير موجودة وهذا التمزق بين القيم المزيفة القائمة الذات وبين القيم الاصيلية الضمنية يجعل البطل متأزما ويجعله اشكاليا - وهذا التحليل للقصة كنوع ادبى تحليل لشكل القصة فى مفهوم الشكل عند البنيويين كما سبق ان ذكرنا - لا تحليل لمضمونها . لان المضمون يختلف من قصة الى أخرى - فتختلف بذلك نوعية القيم الاصيلية والقيم المزيفة من قصة الى قصة أخرى ايضا - ولكن النمط او البنية او مجموعة العلاقات تبقى واحدة - كما حددها قلدمان - وتشترك فيها جميع القصص .

(48) انظر : قلدمان : (Pour une sociologie du roman) ص 21 - 57 .

(49) انظر : قلدمان : (Pour une sociologie du roman) ص 35 وما قبلها .

ويرى قلدمان ان هذه البنية الادبية هي نقل مباشر لبنية الوضع الاقتصادي في المجتمع الرأسمالي . فالمجتمع الرأسمالي يقوم على الانتاج للسوق (production pour le marché) والانتاج للسوق يقوم بدوره على قيمة التبادل (valeur d'échange) اى على ثمن البضائع المنتجة والمصنوعة فالفاية التي يرمى اليها كل انسان يعيش في المجتمع الرأسمالي هي الربح المادي . يقطع النظر عن صلوحية البضاعة المبيعة ، اى يقطع النظر عن قيمة الاستعمال للبضاعة - (valeur d'usage) : فقيمة الاستعمال كانت تسود المجتمعات قبل الرأسمالية (pré-capitalistes) - اذ تصنع البضاعة لتسديد الحاجة عند المستهلكين - وقيمة التبادل اصبحت تسود المجتمعات الرأسمالية وحلت محل قيمة الاستعمال فيها - وكانت النتيجة ان اضمحلت او كادت تضيع مختلف القيم الانسانية بين الناس من صداقة واخوة ووفاء واخلاص وتضحية الى غير ذلك . واصبحت العلاقات بين الناس تقوم على المصلحة المادية . واصبح المال الاها يحدد سلوك البشر - وقد تحلت ماركس عن هذا الوضع واسماه توثين البضاعة (réification) (fétichisme de la marchandise) كما تعرض له لوكاتش واسماه التثبيء (reification) فالقيم الانسانية التي كانت متوفرة في المجتمع قبل الرأسمالي مع سيطرة قيمة الاستعمال للبضائع وهي القيم الاصيلية - اضمحلت في المجتمع الرأسمالي باضمحلال قيمة الاستعمال وتعويضها بقيمة التبادل وهي القيمة المزيقة التي كانت في اول الامر مجرد وسيلة واسطة (médiation) بين البضاعة وقيمة استعمالها ثم تضخمتم اهميتها شيئا فشيئا الى حد ان طلعت على كل قيمة اخرى . فكانت النتيجة ان زال مفعول كل القيم الاخرى في الحياة الاجتماعية وفي الواقع مع بقاء اثرها في النفوس بطريقة ضمنية (50) . (implicite) واصبحت طريقة الوساطة هذه التي رأينا ان منطلقها كان اقتصاديا بحثا اصبحت بنية تفكير اساسية في المجتمع الرأسمالي عامة . دون ان تمتاز به طبقة على اخرى ، فلا يمكن ان يقال ان فن القصة فن بورجوازي ولا يمكن ان يقال انه يعبر عن نظرة طبقة البورجوازية الى العالم (51) لانه فن المجتمع الرأسمالي عامة له علاقة بوضعه الاقتصادي ويعبر عن بنيته - ثم ان البنية القصصية تطورت بتطور بنية الاقتصاد في المجتمع الرأسمالي . فلقد مر هذا المجتمع بمراحل ثلاث : مرحلة الليبرالية الاقتصادية او الاقتصاد الحر . (L'économie libérale) التي تمتد الى اواخر القرن التاسع عشر واول القرن

(60) قلدمان : نفس المرجع ص 46 و 47 .

(51) قلدمان : (Pour une sociologie du roman) ص 52 .

المعشرين وقد حددها علماء الاقتصاد بسنة 1910 ويوافقها في ميدان القصة الشكل الكلاسيكي للقصة الذى يمتاز ببروز الفرد اى الشخصية بروزا طاغيا والذى لا تكون فيه للاشياء من قيمة الا بالنسبة للانسان ، اما المرحلتان الاخيرتان فهما : المرحلة الامبريالية وتمتد من سنة 1912 تقريبا الى سنة 1945 (l'impérialisme économique) وهي مرحلة امتازت بتطور التروستات ومرحلة رأسمالية التنظيم المعاصرة (capitalisme d'organisation) التى رات تزايد تدخل الدولة فى الشؤون الاقتصادية - ويوافق الاولى نوع من القصص يمتاز بذوبان الشخصية كقصص جويس (Joyce) وكفكا (Kafka) وسارتري (Sartre) وكامو (Camus) والاخرى تمتاز بزيادة عن ذوبان الشخصية بتكون عالم من الاشياء مستقل له بنيته وقوانينه الخاصة . (52)

يمكن اذن بعد هذا الاستطراء الذى لا مناص منه ان نقول : ان الصعوبة الاولى التى تعترض سبيل المتوخى لطريقة قلدمان تكون فى تحديد المنطلق هل هو المجتمع ام طبقة منه . هل الوضع الاقتصادى مباشرة كما رأينا فى ميدان القصة - أم هو الوعي الجماعى لهذه الطبقة وبعبارة اخرى نظرتها الى العالم ، ونستطيع ان نقول بعد الاطلاع على مؤلفات الرجل او على الاقل على جلها ان علاقة الادب تكون بالوعي الجماعى بصفة عامة ، الا فى القصة فقد كانت هذه العلاقة بالوضع الاقتصادى مباشرة وقد حاول قلدمان ان يعزل ذلك . (53)

اما الصعوبة الثانية التى تعترض سبيلنا فى مستوى التطبيق فهى نوع العلاقة التى يجب علينا ان نكتشفها بين الاثر الادبى فى بنيته وبين بنية الوعي الجماعى او الوضع الاقتصادى . خاصة ان قلدمان يستعمل للتعبير عن هذه العلاقة عبارات مختلفة منها ما هو ذو مدلول عام ومنها ما هو اكثر دقة . ولربما انجر عن ذلك نوع من الالتباس فى ذهن من رام الاحاطة بهذه النظرية وكان مبتدئا فى ذلك . فهو يستعمل عبارة « علاقات ذات دلالة relations significantes » و « علاقات ادماجية » (relations d'insertion) وأخيرا ولعلها أوضح عبارة - علاقات تماثل (relations d'homologie) (54)

وإذا قمنا بعملية تمحيص لهذه العبارات نجد ان عبارتي « علاقات ذات دلالة » و « علاقات يمكن فهمها » تدلان على شئ واحد وهو ان لهذه العلاقات

(52) قلدمان : (Pour une sociologie du roman) ص 297 - 299 .

(53) قلدمان : المرجع السابق ص 46 - 57 .

(54) قلدمان : المرجع السابق ص 352 - 353 .

معنى ولا يذكر قلدمان أى معنى - اما عبارة علاقات ادماجية فيمكن ان نفسرها بان الادب عنصر من عناصر المجتمع بطبيعة الحال وان العملية الاولى التى يجب ان نقوم بها تتمثل فى ارجاع الادب كبنية دالة (structures significatives) الى المجتمع كبنية دالة اوسع منها . وهى العملية التى تعرضنا لها والثى اسمها قلدمان مرحلة الفهم فى مدلول اللفظة الفرنسية للقول 'com-préhension' بمعنى ارجاع الادب كمعصر الى مجموعة العناصر الاخرى التى تكون مع بعضها بعض وحدة كاملة هى بنية المجتمع . الا ان قلدمان يضيف فى هذا السياق ويقول موضحا : « ان البنية الصغيرة (يعنى الادب) والبنية الكبيرة (يعنى المجتمع بصفة عامة أو الطبقة أو نظرتها الى العالم) هما من نوع واحد (55) ونصل هكذا الى المفهوم الاخير وهو مفهوم التماثل . وهو حسب رأينا المفهوم القار والاساسى الذى التجأ اليه قلدمان فى نهاية الامر . وفى مختلف الدراسات التطبيقية التى قام بها . وهو نفسه يقول فى حديثه عن العلاقة بين المجتمع والادب : « ان هذه العلاقة تكون فى أحسن الحالات علاقة تماثل » . (56) ولا شك انه يعنى بأحسن الحالات ذلك الادب الاحسن تعبيرا عن مجتمعه والواضح أى أدب هؤلاء الرجال المباشرة الشاذين الذين يعتبرون أحسن ممثل لمصرهم وأبلغهم فى التعبير عنه . أى هؤلاء الرجال الذين لم تؤثر فيهم ظروف حياتهم الخاصة الضيقة ولم تطمس انتماءاتهم الطبقية ولم تضعف تأثيرهم بطبقتهم وبوعها الجماعى ونظرتها الى العالم .

فنستطيع فى نهاية الامر وفى نطاق التعرض للمشكل الثانى ان نقول ان نوع العلاقة التى علينا ان نكتشفها بين بنية الادب والبنية الاقتصادية والاجتماعية بصفة عامة هى علاقة التماثل وهى كما رأينا العلاقة التى وجدها قلدمان فى كل محاولاته التطبيقية .

بقيت صعوبة عملية اخرى يحسن ان نشير اليها بعد محاولة التخلص من الصعوبتين السابقتين - وهى طريقة اكتشاف بنية الاثر الادبى وطريقة اكتشاف بنية الوضع الاقتصادى والاجتماعى او بنية الوعي الجماعى الطبقي - وهى عملية تقتضى ذكاء وحسنا خاصين وتقتضى تفكيراً طويلاً وتقتضى اللجوء الى كتب التاريخ وكل كتاب يرتبط من قريب او بعيد بالفترة المدروسة -

(55) قلدمان : المرجع السابق ص 353 .

(56) قلدمان : المرجع السابق ص 352 .

ثم ان الاثر الادبي عالم متشعب يحتوى على عدد لا يحصى من العناصر والعلاقات وكذلك المجتمع . فيجب ان تكون عملية اختيار هذه العناصر موفقة بحيث لا نختار منها الا الهام الذى له القيمة الدلالية المرجوة ولا يتسنى ذلك الا بعد العديد من المحاولات التى قد تبتدىء بان تكون خاطئة او محتوية على بعض الخطا ثم تستقيم شيئا فشيئا بعد اعادة النظر واعادة التفكير فى البينيتين المدروستين (57) . يقول الطاهر اللبيب الجديدي وهو أحد تلاميذ قلدمان التونسيين مشيرا الى هذه الصعوبات : « ان النص الادبي رغم صعوبات تأويله هو شئ ملموس يسيطر عليه الباحث ويمتلكه . اما المجتمع فهو حقيقة أكثر تشعبا يصعب على الباحث السيطرة عليها وخاصة اذا كان عليه ان يدرسها بالاعتماد على مراجع مشكوك فيها » (58)

بعض امثلة تطبيقية

وفى النهاية وبعد عرض النظرية والاشارة الى الصعوبات التى قد تعترض سبيل الباحث فى محاولة تطبيقها على اثر ادبي معين نريد ان ندلى بأرائنا وان نقول كلمة فى دراستين استعمل صاحباهما النظرية الاجتماعية فى تحليل الادب وهما الوحيدتان فى الادب العربى حسب علمنا - وصادف ان كانت الدراستان لشابين تونسيين - الاولى لمحمد رشيد ثابت ، عنوانها « البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى ابن هشام » وهى مكتوبة باللغة العربية . والثانية للطاهر اللبيب الجديدي مكتوبة باللغة الفرنسية وعنوانها :

La « poésie amoureuse des arabes » : le cas des 'uDṛites : contribution à une sociologie de la littérature arabe.

اما الدراسة التى قدمها محمد رشيد ثابت ، فتحتوى على قسمين كبيرين القسم الاول اسماء « المظهر الادبي للحديث » وتعرض فيه الى الحديث على منوال المذهب البنوي . (structuralisme) فتعرض الى كل مظاهر البنية والشكل ، من اساليب الحكاية الى الازمنة الى السرد الى الوصف الى الحوار الى الراوى . وذلك بكل تدقيق وتعقق واستغرق هذا القسم 115 صفحة .

(57) قلدمان : المرجع السابق ص 350 .

(58) الطاهر اللبيب الجديدي : (La poésie amoureuse des Arabes) ص 114 .

اما القسم الثاني وعنوانه « المظهر الاجتماعي والتاريخي للحديث وهو ايضا قسم دسم من حيث الحجم والمعلومات يتراوح من صفحة 119 الى صفحة 302 وفيه نجد كل المعلومات الموجودة في الحديث والمتعلقة سواء بعصر الباشا أو بعصر الراوى الذى هو فى نهاية الامر الكاتب . مبوبة ومنظمة . وهذا العمل عمل لاشك مرهق للغاية مفيد كذلك للغاية . الا انه فى اقله بعيد عن منهج قلدمان داخل ضمن منهج علماء الاجتماع الكلاسيكيين الذين يهتمون بالاثر الادبى فى ما ينقله من المجتمع نقلا مباشرا من احداث سياسية تاريخية أو مظاهر اجتماعية أو ثقافية أو اوضاع اقتصادية الى غير ذلك - والحديث يزخر بمثل هذه المعلومات - بحيث كان من الاجدر ان يكون عنوان البحث - « حديث عيسى بن هشام » . دراسة بنوية فاجتماعية - ولا نجد الا فى الصفحات الاخيرة بعض الملاحظات التى تندرج ضمن النظرية القلدمانية مثل قوله فالشكل الادبى التحول - ويعنى به الحديث وهو بين المقامة والقصة - ظهر فى فترة تحول المجتمع المصرى الحديث من الارستقراطية الى الرأسمالية » (59) أو كقوله : « ان هذا التماثل بين البناء الادبى للحديث والبناء الاقتصادى والاجتماعى للفترة التاريخية التى ظهر فيها يبرز بوضوح طبيعة العلاقة التى تربط بالثر بالظرف التاريخى لظهوره » . (60) أو كقوله ايضا : « يمكن ان نستنتج من خلال المصير الذى انتهى اليه الباشا ان اضمحلال وجوده فى آخر الحديث لا يعبر عن انتهاء وظيفته القصصية فحسب بل يعبر بصفة خاصة عن مصير الطبقة التى ينتمى اليها والتى تدرج نفوذها السياسى والاقتصادى والاجتماعى نحو الانحلال فى العهد الجديد » (61)

ويمكن ان نلخص اذن رأينا فى هذه الدراسة ونقول : « ان صاحبها التجأ الى مناهج ثلاثة متباينة فى ممارسة الادب : المنهج البنىوى ، فكان عمله فى القسم الاول من قبيل عمل حسين الواد فى كتابه « البنية القصصية فى رسالة الغفران » ومنهج علماء الاجتماع الكلاسيكيين فى القسم الثانى . ثم منهج قلدمان فى الصفحات الاخيرة من هذا القسم الثانى .

اما الدراسة الثانية والتى قام بها الطاهر الليبى الجديدى . فتناولت البحث فى شعر العذريين ، وقدم منذ البداية تلك المفاهيم الاساسية التى

(59) محمد رشيد ثابت : البنية القصصية ومثلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام ص 295 .

(60) محمد رشيد ثابت : المرجع السابق نفس الصفحة .

(61) محمد رشيد ثابت : المرجع السابق ص 271 .

تحدثنا عنها أثناء تقديم النظرية القلدمانية نعني بذلك البنية والمؤلف الجماعي للنص الادبي وعلاقة التماثل بين النص الادبي والوضع الاجتماعي والاقتصادي الذي انتجه ، ومنذ البداية كذلك نحا منحى قلدمان في تعريف العمل الادبي وفي طريقة دراسته . « فالعمل الادبي هو كون رمزي تخلقه مجموعة يمثلها المؤلف . وموقف المؤلف من هذا الكون هو موقف المجموعة . وبنية هذا الكون اذ اكانت واضحة جليلة متلاحمة العناصر (cohérente) لها علاقة تماثل بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه المجموعة . » (62) « والدراسة الحقيقية للعمل الادبي الدال (signifiant) تتمثل في الرجوع بالنص الادبي الى مجموعة بشرية خاصة تكون بمثابة نقطة الانطلاق لذلك النص » (63) . ثم ينتقل بعد ذلك الى تحليل داخلي للشعر العذري ويركز هذا التحليل خاصة على العلاقة بين الحبيب والحبيبة ، بين الرجل والمرأة في هذا الشعر - والملاحظ ان الطاهر اللبيب الجديدي يتوخى عن وعى طريقة قلدمان ويسمى هذا القسم من العمل : مرحلة الفهم كما اسماء قلدمان . اما الافكار الاساسية التي يصل اليها ويبرزها ابرازا واضحا . هي ان عفة العذريين ليست نتيجة ورع ديني . لان الدين يشجع على العلاقات الجنسية في نطاق الشرع والزواج وهو امر في امكان العذريين كما هو في امكان جميع المسلمين . ثم ان هذه العفة محدودة نوعا ما لان الشاعر العذري يتحدث في كثير من الاحيان عن جسد حبيبته بلهفة الاباحيين ، ولا يخلو شعره من قبيلات ولمس ويوصف للجيد والتدين والارذاف ، ولكنه مهما كان الامر ممتنع عن العلاقات الجنسية او قل هي ممتنعة عليه . « فالاتصال بينه وبين حبيبته لا يكون الا في مستوى القسم الاعلى من جسدها » (64) وينتقل الطاهر اللبيب الجديدي اثر ذلك الى المرحلة الثانية من الدراسة وهي مرحلة التفسير - فيدرس الحياة في عصر بني امية في جميع مظاهرها بعد التنبيه الى صعوبة هذه المهمة لمجموعة من الاسباب منها سكوت المراجع عن بعض الامور الهامة وخاصة الاقتصادية منها . ويركز على ان سياسة الامويين اغضبت كثيرا من المسلمين فكانت الثورات وكانت المعارضة - ومن اسباب هذا الغضب - نقل عاصمة الخلافة من الجزيرة العربية الى الشام ، فازدهر الشام على كاهل الجزيرة العربية . ومن اسباب هذا الغضب تجمع الثورات في المدن واقتتار البوادي .

(62) الطاهر اللبيب الجديدي : (La poésie amoureuse des Arabes) ص 63 .

(63) الطاهر اللبيب الجديدي : المرجع السابق ص 64 .

(64) الطاهر اللبيب الجديدي : المرجع السابق ص 103 .

وتكون طبقة ثرية تقطن عادة المدن ولكنها تمتلك الاراضى الشاسعة فى البوادر ، فتحرم اهلها من حق ملكية هذه الاراضى ، ويرى المؤلف ان بنى عذرة فئة من الفئات المحرومة الغاضبة - فهى تعيش فى الجزيرة العربية - وتعيش فى مكان تحيط به الجبال فتفصله عن البلاد المجاورة وتجعل اهله يعيشون فى شبه عزلة - وهى زيادة على ذلك فئة اصابها الافتقار العام الذى اصاب البوادر سواء كان فى الجزيرة العربية او فى الشام ، غير ان غضب العذريين لم يكن ثوريا وانما كان غضبا رافضا صامتا . (65) ويصل فى نهاية الامر الى ربط الصلة بين ادب العذريين وبين وضعهم الاقتصادى والاجتماعى - دون أن يهمل الحلقة الوسطى بينهما وهى وعيهم الجماعى او نظرتهم الى العالم - فحرمان العذرى من المتعة الجسدية فى شعره ومن التمتع بالمرأة فى نصفها الاسفل وفى اجهزة الولادة والنسل - يوافق حرمان بنى عذرة ومن لف لفهم من رأس المال او من ملكية الارض اى من وسائل الانتاج التى توفرت لدى سكان المدينة او على الاقل لدى طبقة منهم . فرأس المال الذى حرموا منه انتقل الى تجار المدن فملكوا اراضيههم كما ان المرأة التى احبها العذرى وحرم منها تمتع بها وتزوج منها رجل غنى . فالادب ليس نقلا مباشرا للواقع الاجتماعى والاقتصادى . بل الادب عالم خاص له بنيته الخاصة . ولهذه البنية علاقة تماثل بالبنية الاقتصادية والاجتماعية . لطبقة او فئة معينة هى التى انتجت الادب .

ونستنتج من هذا كله ان الطريقة المتوخاة فى الدراسة المذكورة هى طريقة قلدمان وأن الدارس لم يعد عنها الا قصدا تحت تأثير ثقافته الواسعة وضمن استطرادات لا تزيدنا الا فهما لمنهجه وتقيدا بالاستنتاجات التى تمكن منها . وتعتبر هذه الدراسة احسن مثال ان لم يكن الوحيد . مع محاولة محمد رشيد ثابت المذكورة اعلاه ، لتطبيق نظرية قلدمان التى خصصنا لها قسما كبيرا من هذا البحث على اثر ادبى عربى معين .

(65) الطاهر الليبي الجديدى : المرجع السابق ص 123 - 130 و 141 .

قائمة المصادر والمراجع

1 - العربية

أ - كتب

- حسين الواد : البنية القصصية في رسالة الغفران - ليبيا تونس 1975
- محمد رشيد ثابت : البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام - ليبيا تونس 1976

ب - مجلات

- بدر الدين عروودكي : الرواية الجديدة والواقع (ترجمة) المعرفة عدد 167 كانون الثاني - يناير 1976
- الرشيد الفزى : مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة الحياة الثقافية عدد 10 نوفمبر ديسمبر 1976

2 - الفرنسية

أ - كتب

- Beljemin-Noël (Jean) : Le texte et l'avant-texte Larousse 1972,
- Chazel (François) : Durkheim, les règles de la méthode sociologique Hatier 1975.
- Djedidi (Tahar Labib) : La poésie amoureuse des Arabes : Le cas des eudrites. Contribution à une sociologie de la littérature arabe. Alger 1974.
- Doubrousky : Pourquoi la nouvelle critique. Denoël gauthier 1966.
- Etiamble : Essai de littérature (vraiment) générale gallimard, 1974.
- Fréville (Jean) : (choix de textes et traduction)
 - Georges Plekhanov : L'art et la vie sociale. Textes choisis précédés de 2 études de Fréville. Editions Sociales - Paris, 1949.
 - Karl Marx et Friedrich Engels : « Sur la littérature et l'art » textes choisis avec introduction de Maurice Thorez et une étude de Fréville. Editions Sociales - Paris, 1954.
 - Vladimir Ilitch Lenine : « Sur la littérature et l'Art », textes choisis précédés d'une étude de Fréville. Editions Sociales - Paris, 1957.

— Goldmann (Lucien).

- La création culturelle dans la société moderne.
Denoël, 1971.
- Le Dieu caché - Gallimard, 1959.
- Lukacs et Heidegger - Denoël, 1973.
- Pour une sociologie du roman - Gallimard 1973.
(Dans le même livre : Nouveau roman et réalité.
La méthode structuraliste génétique en
histoire littéraire.
- Sciences humaines et philosophie - Gauthier, 1966.
- Structure mentale et création culturelle 10/18 Anthropos 1970

— Lukacs (Georges).

- Balzac et le réalisme français - Maspero, 1973.
- La théorie du roman - Gauthier, 1963.

— Schram (Stuart) : Mao-Tsé-Toung - Armand Colin, 1972.

— Les chemins actuels de la critique 10/18 - 1968 :

— مجموعة من الكتاب

- Lucien Goldmann et la sociologie de la
littérature - Editions de l'Université de Bruxelles 1975.
(c'est un tiré-a-part de la revue de l'Institut de
Sociologie - Fascicules 3 et 4/1973 - et 1/1974.

ب - المجلدات

- Lanson : Histoire et sociologie : Revue de métaphysique et de morale 1904.
- Leenhardt (Jacques) : La sociologie de la littérature : quelques étapes de son histoire. Revue Internationale des Sciences Sociales.
Vol. XIX 1967 - n° 4.

تم طبع هذا الكتاب بمطبعة
الاتحاد العام التونسي للشغل
في شهر مارس 1978

forme de spectacle est bien connue de tous, en pays d'Islam. Mais cela n'a pas empêché un théâtre populaire de prospérer surtout en Irak, puis en Egypte après la chute de Bagdad aux mains des Mongols (922/1258). Employant une langue très proche de celle du vulgaire, ce genre de théâtre n'a pas trouvé de défenseurs parmi les puristes. Rares sont les textes qui nous en sont parvenus. Mais l'histoire prouve qu'il a connu un grand succès auprès des foules et même auprès des princes. Ce qui frappe dans les pièces d'Ibn Daniel, par exemple, c'est surtout son art d'ironiser sur la vie cairote, ses tirades pleines de remarques satiriques sur la politique du jour, sont irrévérence et souvent son obscénité (14). Ainsi l'on comprend pourquoi ce théâtre a été la cible préférée des gardiens de la morale officielle.

Ces différentes sortes de voyages imaginaires sont l'expression la plus proche du goût de la majorité, de ses idéaux et de ses préoccupations. Comme nous l'avons fait remarquer dès le début de cette étude, la littérature populaire, ou dite telle, a été toujours le support des grands genres littéraires : théâtre, nous en conservons quelques textes remarquables écrits par Ibn Daniel ; épopée ; comme le Roman d'Antar, la geste des Bannî Hilâl... ; romans d'amour, comme celui de Leylâ et de Majnoûn ; dits joyeux se rapportant à un prototype presque universel du conte humoristique (les histoires de Juhâ), et on peut multiplier les exemples à volonté. C'est comme si ces genres non-conformistes ont trouvé leur refuge naturel dans la littérature non conformiste de la masse.

Il n'est pas étonnant, dès lors, de voir que les grands succès modernes dans les domaines du roman et du théâtre sont ceux qui s'inspirent des grands modèles du passé. Le « Hadîth Issa b. Hicham » a été le premier grand roman de la littérature arabe moderne et ce n'est en réalité qu'une « maqâma » très étendue. La première pièce à succès a été une adaptation de l'« avare » de Molière qui n'est pas sans rappeler, au moins par le sujet, « les avares » de Djâhiz. La première pièce philosophique réussie a été une tragédie d'al-Hakim intitulée Shéhérazade et inspirée des Mille et une Nuits. La liste serait longue. Elle va de Tahtâwî à Najîb Mahfoudh.

Hassen Sadok Lassoed.

(14) Ibrâhîm Hamâda, *Khayâl al-Zill wa tamthîliyyât Ibn Dāniyâl*, le Caire, 1963, pp. 104-119.

Al-Ma'arri va jusqu'à transposer le récit fantastique en un tableau du monde réel. Ces étranges habitants qui peuplent sont paradis ne sont en réalité que ses contemporains de Damas, de Bagdad ou de toute autre ville musulmane de son époque. Ibn Shuhayd en fait de même pour ridiculiser les pédants, lancer ses attaques acerbes contre le savoir mal dirigé et le baratin intellectuel de son temps. Tous deux ils ont employé le procédé qui consiste à rapporter des opinions non conformistes en prétendant en être choqué. Courageux, plein de ressource, le personnage du voyageur est particulièrement apte à remplir ce rôle d'observateur naïf et impartial, de critique des idéaux spirituels de la société de son temps.

La maqâma est un autre moyen d'évasion, de divertissement et de fantaisie. Ce qui attire en elle, c'est sa diversité, ses descriptions réalistes, et ses considérations absurdes et profondes sur la vie humaine. C'est le monde du renversement des valeurs morales. Le héros est ici un déraciné, un homme trop intelligent mais incapable de trouver un emploi régulier. Il est contraint de vagabonder, de se déplacer sans cesse et de vivre d'expédients. Le monde de vie qu'il mène implique la roubardise, le non conformisme et la lutte contre toutes les formes d'hypocrisie. Sa gaité est une gaité de désespoir.

La «manâma» est un genre beaucoup plus captivant encore. Moi à mot, cela veut dire : songe, vision. L'un de ses créateurs les plus connus est Al-wahrâni (mort en 575/1179). Les «manâma» sont des sortes de diables qui revêtent la forme d'«instructions d'un père à son fils ou d'un maître à son disciple». Il est bien entendu que le père et le maître est ici Satan en personne, et que le fils et le disciple n'est rien d'autre qu'al-Wahrâni lui-même. Le but de Satan est de transmettre à ses disciples et à ses enfants les règles générales du succès. Peut-on douter de la valeur de ces bons conseils venus du royaume de Satan ? Le diable est ici un seigneur puissant qui s'efforce de soumettre les âmes faibles par la persuasion perfide et la ruse éhontée. (13)

La «bêba» est une pièce de théâtre populaire. L'auteur dont nous connaissons l'œuvre en ce domaine est Ibn Daniel, né à al-Mawsil vers 646/1248, m- au Caire en 710/1310. L'hostilité des puritains à toute

(13) Manâmât al-Wahrâni, éd. Ibrahim Shabân, pp. 87, 88, 123 - (le Caire, 1968).

limiter à un nombre restreint de techniques. Bien qu'il traite souvent des réalités les plus cruelles de notre vie, il ne peut oublier qu'il doit nous faire rire ou sourire. Le satiriste démasque, abaisse, dégrade. L'humoriste éveille, sympathise, noue des relations sincères. La différence entre humour et ironie ne réside pas dans la forme, mais dans l'intention, dans l'arrière-plan axiologique qui sous-tend le discours ludique.

Si l'humour se caractérise par sa prédilection pour certains sujets et par sa manière de les traiter, nous ne pouvons pas dire qu'il existe une forme spéciale qui s'impose exclusivement en ce domaine.

Nous allons évoquer ici quelques unes des manifestations les plus intéressantes de la vision humoristique dans la littérature arabe.

La littérature d'«*adab*» s'intéresse avec malice à la comédie quotidienne. Les micro-satires y abondent. La riposte écrasante y est très cotée, ainsi que l'épigramme qui fustige la sottise au moyen de sa raillerie mordante. De ses récits sur les petits faits de la vie quotidienne, l'auteur d'«*adab*» tire parfois d'après généralisations portant sur la folie de l'espèce humaine.

La relation de voyage est peut-être le genre le plus important de la littérature arabe depuis son origine. La «*qasida*» antéislamique en fait un grand cas. Parmi les «*muhaddithûn*» (rapporteurs de traditions prophétiques), les géographes, les philosophes, les mystiques, nombreux sont ceux qui ont fait appel à ce cadre pour exposer leurs observations ou défendre leurs idées. L'initiation mystique est symbolisée par le voyage. Ne peut-être côté que le savant qui a beaucoup voyagé en quête de la vérité.

Nous allons parler dans ce qui suit des voyages imaginaires. Ici, on raconte les voyages pour s'amuser. Il en résulte des contes fantastiques qui se situent à la frontière du réel et de la fable. L'œuvre d'imagination est écrite non seulement pour contenter la fantaisie de l'auteur, mais aussi avec l'intention malicieuse de la faire passer pour véridique aux yeux du public. Le voyage peut se faire dans le monde d'ici bas, dans le Pays des Morts, ou bien dans celui des Démon. A ce sujet les exemples qui nous viennent directement à l'esprit sont les «*maqâma*» de Hamadhâni, l'«*Epître du pardon*» de Ma'arri, la «*Risâlat at-tawâbi' wa-z-awâbi'*» d'Ibn Shuhayd.

et figuré des mots est le plus important. La déformation des signifiants de la langue est le «trucu» le mieux répandu. On substitue ainsi un autre sens au sens attendu, une autre formule à la formule pressentie, ce qui aboutit à une conclusion autre que la conclusion escomptée. Une analyse même sommaire d'un texte humoristique quelconque montrera bien que nous sommes là devant les deux constantes de toute expression ludique. Mais il n'y a pas que l'expression verbale qui compte dans l'humour vivant, à chaud comme on dit ; il y a aussi l'expressivité visuelle dont peut être capable l'humorisant ; c'est le clin d'œil à peine perceptible, le sourire esquissé, l'évocation gestuelle des traits physiques accusés. L'expressivité sonore est peut-être la plus importante. L'intonation de la voix, ses inflexions, son accélération ou ses lenteurs, constituent l'essence même de l'art du comédien.

Comme nous l'avons vu précédemment, le langage humoristique est toujours double et piégé. Cette duplicité tactique, on peut en suivre la démarche dans quatre directions principales. Sur la plan logique, nous trouvons les deux modèles suivants :

- a) Présenter ce qui ne va pas de soi comme allant de soi. C'est le règne du paradoxe ;
- b) En inversant les rapports, on aura la formule exactement contraire, celle de présenter ce qui va de soi comme n'allant pas de soi. C'est le domaine de la fausse naïveté.

Sur la plan de l'affectivité, nous sommes en présence de deux autres catégories :

- c) La chose triste présentée non tristement ou la chose gaie non gaïment. C'est ici qu'on peut ranger l'humour noir.
- d) L'amabilité présentée comme une méchanceté, la louange comme un reproche et réciproquement. C'est ici qu'on peut classer l'ironie. (12)

Donc, le fait essentiel qui retient notre attention dans tout ce qui précède, n'est pas tellement le contenu politique, sexuel, moral ou autre du récit humoristique, que sa façon d'aborder le sujet. L'auteur satirique peut recourir à toutes sortes de genres littéraires, mais il doit se

(12) Dominique Nogués : Structure du langage humoristique, *Revue d'esthétique*, n° 1, pp. 37-54.

Il est difficile de trouver des exemples d'humour pur ou de satire destinée exclusivement à nuire à son objet. La plupart du temps les épisodes qui nous font sourire dans les œuvres d'adab de l'époque étaient un mélange de comique et de sérieux, d'humour et d'ironie, de malice et de sottise qui déjoue toute sagacité, toute intention de classement rigide, ou de différenciation trop nuancée.

Les écrivains de cette époque ont longuement parlé de la personnalité du « Khatib », orateur ou sermonnaire, de la psychologie de son auditoire, des conditions de leur relations, notamment al-Djâhiz dans son « Kitâb al-Bayân wa-t-tabyîn ».

Pour l'humour, ils ont fait des observations pertinentes nombreuses qui se rapportent aux trois éléments du schéma humoristique, je veux dire : l'humorisant, l'humorisé et les conditions de leur relation. Cela est surtout vrai pour Djâhiz dans son « Kitâb al-Bukhalâ » et al-Husary dans son « Djâm al-jawâhir » : (la cueillette des perles).

La finesse et l'habileté dans le maniement de la langue constituent l'aptitude essentielle d'un humoriste véritable (11). C'est elle qui lui permet de surcoder ses mots, surcodage qui va du simple gauchissement à la contradiction radicale. Les pièges tendus sont alors plus ou moins manifestes selon les nuances morales ou affectives qu'on veut révéler ou éveiller.

L'humorisé doit être capable de saisir l'intention humoristique du discours à lui adressé, en percevoir les allusions, les nuances, les détours, bref en trouver la clef. Sinon, nous aurons affaire à un langage hermétique qu'on ne peut décoder, ou bien nous tomberons dans la naïveté de croire à un langage usuel, naturel, non piégé.

C'est ici que le contexte reprend pour l'humorisé toute son importance. Le lieu où l'on se trouve entre pour une large part dans notre « sensibilisation » au discours humoristique. Nos dispositions affectives du moment nous aident à sympathiser avec l'humorisant, ou bien à le trouver antipathique.

Quant à la technique employée dans le traitement du langage humoristique, elle emploie divers procédés dont le jeu sur le sens propre

(11) Gâhiz, Bayân, éd. Abdeslam Hârûn, I, p. 69 (le Caire, 1960).

humour — (en arabe «foukâha»), — satire ou ironie — («Sukhriya») en français.

L'humour, selon Baldensperger, réside essentiellement « dans une sorte d'inadéquation, de disconvenance entre l'idée et l'expression, le fond et la forme, l'inspiration et les procédés, le sentiment et le ton, l'impression produite par le monde extérieur et sa manifestation chez l'humoriste » (9). En effet, le langage humoristique se caractérise par l'inadéquation de son signifiant et de son signifié. Mais cela n'est pas spécial à l'humour. On peut l'observer dans toutes les formes d'expression qui ont pour intention de faire rire.

L'humour se distingue de l'esprit malicieux. Il implique l'aptitude à se moquer familièrement et à considérer le monde avec une aimable ironie. Comme l'a dit si bien Roland Knox : « L'humoriste court avec le lièvre, le satiriste chasse avec la meute » (10). L'humour tend à rapprocher les gens. C'est de la tendresse lucide avec un grain de révolte. Il est d'une nécessité vitale quand la situation se détériore ou devient difficile.

L'humour est essentiellement amour, l'ironie est méprisante. Elle est une pure méchanceté qui se cache derrière un masque enjoué. L'ironie blesse, l'humour, caresse. C'est pourquoi il se distingue nettement de toutes les formes de raillerie, de diatribe, de persiflage qui sont plutôt les différents aspects de l'ironie. La provocation, pensée et saisie comme «humoristique» ne blesse plus. Elle est plutôt rassurante. De là sa commodité comme moyen de parler de tout sans danger.

Il faut dire que la littérature d' «adab», c.à.d. la littérature en prose, est plutôt portée vers l'humour bienveillant que vers l'ironie amère de la satire. Les arabes ont toujours conservé un amour inné pour la bonne humeur, la plaisanterie, la gaité. Cette prédilection n'a connu que peu de restriction durant les siècles. Les quatre premiers siècles de l'Islam ont été en cela un modèle de tolérance et de largeur d'esprit. S'il y avait eu censure, elle s'abattait contre la plaisanterie malsaine, déplacée, lâche du farceur, non contre celle inoffensive, éveillante de l'humoriste.

(9) F. Baldensperger, *Gotfried Keller, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1899, p. 447.

(10) Cf. Matthew Hodgart : *La satire*, p. 112 (Paris, 1900).

de suivre ce rapport direct et soutenu entre la puissance politique et l'essor littéraire et artistique dans le domaine arabe de la Terre d'Islam.

Nous avons en effet nettement trois grandes écoles qui seraient : la hijazienne, l'iraquienne et l'égyptienne, suivant en cela le déplacement du centre de gravité politique de l'Est vers l'Ouest de la zone arabe de l'Islam. Les petites principautés qui s'étaient constituées ici ou là n'ont pas eu la vie très prospère. Leur éclat artistique et littéraire n'a été que passager. Les gens doués qui s'y trouvaient s'exilaient vers les centres intellectuels les plus importants de leur époque et c'étaient le Hijâz et le 'Iraq jusqu'à la chute de Bagdad sous les Mongols (922/1258). Quant à l'Egypte, elle a commencé à avoir de l'importance dès l'avènement des Fatimides en 362/973.

III - L'esthétique

Ainsi, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, le rire et les pleurs constituent l'expression d'une conception du monde qui a son histoire et son évolution propres. Le comique et le sérieux sont les deux aspects complémentaires d'une même réalité. Dans la littérature arabe classique dite «Adab», il y a toujours un mélange intime de ce qui est élevé et de ce qui est vulgaire. Les petites scènes réalistes viennent souvent interrompre le cours de la discussion ou de l'action.

Ce rapprochement, ce mélange entre le beau et le laid, le ridicule et le sublime, la gravité et la bouffonnerie, cette vision «synthétique» du monde caractérisent cette littérature. N'est-ce pas là l'essence même du «grotesque» qui était employé comme un procédé créateur conscient par les grands auteurs d'«adab» et notamment par leur chef de file Djâhiz, principalement dans ses «Bukhalâ» et son «Kitab attarbi' wa-t-tadwir» (La quadrature du cercle). L'intention satirique et la visée parodique n'excluent nullement la tentative d'appréhender l'autre face de la réalité, je veux dire la dimension sérieuse des choses de ce monde. C'est le propre d'une œuvre comme la «Risâlat al-Ghufrân» (l'Épître du pardon) d'Al-Ma'rri.

Les termes arabes qui expriment les nuances diverses du rire sont nombreux et souvent imprécis. Cependant, on peut les ramener tous à deux catégories fondamentales qui traduisent assez bien les mots

contentent, d'habitude, de souligner le succès des riches, des malins, des flatteurs, des hypocrites, bref de tous ceux qui n'ont ni foi ni loi. La vertu est partout malmenée, le vice est toujours vainqueur. Ce problème posé par l'expérience quotidienne, je veux dire celui de la souffrance du juste et de la prospérité de l'impie, donne à la littérature satirique son cachet sceptique et son ton pessimiste. Le rôle formateur de la souffrance est contesté. C'est là une mise en question de la doctrine musulmane traditionnelle et une forme de pensée des fois totalement opposée au message du Prophète. Cela est surtout patent dans les deux genres littéraires arabes : la « maqâma » (séance) et la « manâma » (vision d'outre-tombe, songe facétieux). La vie vaut-elle la peine d'être vécue ? Telle est la question obsédante qui se profile en filigrane tout au long de ces séances et de ces songes facétieux. Les « mukaddûn » (les peccaros) ont choisi de jouir de tous les plaisirs de la vie qu'ils peuvent atteindre, les plus élevés comme les plus bas. Ne vaut-il pas, selon eux, profiter de la vie en prenant soin d'éviter le chagrin et la souffrance ? (8).

Ainsi ces deux formes d'écrire et de penser sont toujours concomitantes dans l'histoire de la littérature arabe. Le mélange du comique et du sérieux est un principe littéraire acquis, surtout depuis Djâhiz. En réalité, il n'en a pas été le seul promoteur. Avant lui, nous avons Ibn-Al-Muqaffa' dans son fablier « Kalila wa Dimna ». Le mouvement littéraire qui en résultait était grand et nous n'en citons ici que le « Kitab an-namir wa-t-ta'lab » (Le livre du tigre et du renard), de Sahl B. Hârûn. Plus encore, nous trouvons les « Ikhbariyûn » (les nouvellistes) dont le prototype est Al'Isma'i avec ses contes savoureux.

Il en est de même du mouvement ascétique, ou mystique, ou sérieux comme on veut l'appeler. La liste longue de ces grands auteurs qui alliaient l'imagination la plus vive à la foi plus sincère ; on peut la suivre depuis Al-Hassan al-Basrî jusqu'à Ibn 'Arabi.

Pour quelle raison, beaucoup d'œuvres importantes ont connu une si longue éclipse et des fois même la destruction pure et simple ; Ici, il faut interroger l'histoire. La réaction religieuse et politique apparaît chaque fois que le pouvoir central est menacé. Nous sommes à même

(8) Cf. « La séance du vin », in, Maqâmât al-Hamadânî avec commentaire de Muḥammad Abduh, p. 239 (Beyrouth, 1965).

par la force s'il le faut. (6) Mais, il ne faut pas oublier que le gouvernement avait manipulé certains d'entre eux à des fins inavouées. Chose curieuse, le pouvoir qui a l'œil sur tout, n'a pas été très strict avec les usagers des lieux de plaisir, là où l'on chante, l'on danse, l'on rit, faisant fi de tout le reste. Plus encore, les humoristes de renom deviennent les commensaux des kalifes et des vizirs et la tâche de ridiculiser les opposants du parti religieux leur est réservée. Ainsi, la puissance politique et sociale essaye toujours de «récupérer» les contestataires, ou du moins ce qu'on peut appeler leur «élite». Maints cadis complaisants étaient devenus des ministres redoutés. (7)

La nécessité de résister aux tentations et aux désirs coupables en ayant toujours en tête la crainte devant Dieu, les appels à la contrition et à la pénitence, le rappel constant de l'échéance très proche du Jour du Jugement Dernier, la démonstration de la supériorité de l'humilité et de la modestie sur l'orgueil, la révélation des chatiments et des récompenses qui nous attendent dans l'autre monde, tels sont pour l'essentiel les thèmes édifiants des récits, apologues, et autres genres de contes dont abondent les œuvres des écrivains musulmans de tendance mystique ou ascétique. En disant cela, j'ai dans l'intention de faire une différence essentielle entre deux genres de littérature religieuse en Islam : la littérature officielle des «fuqahas» (juristes, docteurs de la Loi et consorts), guindée, tâtilonne, aux jugements figés,

jamais remis en question, à l'imagination courte et à l'expression alambiquée. La littérature d'inspiration mystique en est totalement différente, par le fond comme par la forme. La mission de l'homme pieux doit être menée à bien sur une terre où prédominent souvent, parmi les hommes, les mobiles les plus vils et les passions les plus grossières. C'est pourquoi l'écrivain religieux doit recourir à l'exemple concret, à l'imagination, à la poésie pour conduire, le mieux possible, son auditoire sur la voie de la vérité. De ce fait, le sacré et le profane, l'au-delà et l'ici-bas sont en contact permanent et en rapport étroit.

Les satiristes et humoristes, eux, s'appuient sur une observation concrète qui, souvent, n'implique aucune appréciation morale. Ils se

(6) Ibn al-Jawzi : Kitâb al-Qusâs wal Mudhakkirîn, Beyrouth s.d. (1971), p. 42.

(7) Mez (A) : Die Renaissance des Islams, trad. arabe par M. Abû Rida, I, p. 191, (Beyrouth, 1967).

Il est étonnant de constater que Djâhiz dans son « Kitâb al-Bukhalâ » (Le livre des avares), ainsi qu'abû Hayyân at-Tawhîdî, ont eu une admiration sincère pour ces ascètes fervents et sans reproche.

Le plus souvent, ce ne sont, en réalité, que des lecteurs du coran dont le récital a un effet irrésistible sur l'auditoire, des traditionnistes zélés, des prédicateurs aux sermons enflammés, et des narrateurs de contes édifiants (quassâs) à l'imagination très fertile et dont le pouvoir magique sur les foules est incontestable. Grâce à leur art de raconter, à leur manière de présenter les choses, ils étaient à même de faire croire à leurs ouïailles tout ce qu'ils voulaient.

C'est pour vous dire que les faux-prédicateurs et les faux dévots seront légion par la suite, surtout au 4ème siècle de l'hégire. Ce sont ces « mukaddûn », ces « peccarô » qui parcouraient sans relâche villes et campagnes, à la recherche aventureuse de quoi manger. Le prototype de cette bohème est Abû Dulaf al-Khazrajî (301-391/913-1001) dont les exploits ont frayé la chronique de l'époque, (5) avant de devenir lui-même le héros presque sûr des séances (« maqâmât ») d'Al-Hamadâny. Nous avons dans ce qui précède un exemple vivant des rapports réciproques entre ces deux « classes » de la société - pourrait-on dire - : le parti des dévots et le parti des rieurs. et cela sur tous les plans de la vie quotidienne et de la vie littéraire.

D'autre part, tout, dans la vie des musulmans, était régi par les « majâlîs » — (sing. Majlis, mot qui veut dire : cercle, réunion, séance, audience, etc...) — : le travail, les loisirs, les activités culturelles et religieuses. Le premier et le plus important de ces lieux de réunion est la mosquée. C'est là qu'on prie, c'est là qu'on s'instruit. Mais les prédicateurs et les sermonnaires étaient très surveillés par le pouvoir. Nombre de fois, ils ont été chassés par la force publique de la mosquée, exilés ou mis en prison. Le gouvernement et les « Ulémas » officiels les soupçonnaient de subversion politique et en faisaient les responsables de la corruption des masses. Dans la rue, aux cimetières, partout où ils prenaient la parole, ils étaient suivis de près par la police. Il faut dire que le « peuple » (al-'âmma) était toujours de leur côté et les défendait

(5) Tha-âlibî, Yatîmat ad-dahr, III, p. 323 (Damas, 1302/1885).

Les explications purement physiologiques du rire qui sont le fait des grands médecins de l'époque classique, tels un 'Alî b. Rabbân at-Tabarî, un Ishâq b. Imrân, un Ibn Al-Matran, ne concernent pas directement notre sujet.

II - L'histoire

N'est-il pas étonnant de constater la naissance simultanée, dès le premier siècle de l'hégire ; de deux écoles diamétralement opposées, à Médenine, la ville du Prophète ; celle des humoristes (« mundirûn ») et celle des Pleureurs (Bakka'ûn)? (4). On entend par « pleureurs », l'ascète qui, au cours de ses exercices de dévotion, verse d'abondantes larmes. Il est évident que le rire soit ici proscrit, absolument interdit. Nous trouvons d'autres appellations dans les siècles qui suivent pour exprimer la même notion. Les « Hammâdûn », (sing. « Hammâd ») sont des hommes qui, dans la joie et le chagrin, chantent les louanges de Dieu. Les « Tawwâbûn », les (les repentis), sont les soufis qui pleurent durant le « samâ » et sur les tombes des saints.

Eux aussi ont travaillé dur pour justifier leur conception de la vie. C'est ce courant d'idées qui est à l'origine du mysticisme islamique dont l'ampleur a été grande dans les divers pays musulmans. Versets coraniques et hadîths sont nombreux à leur donner raison.

Parmi ces ascètes de la première heure, on peut compter des figures aussi prestigieuses que celles d'Al-Hassan al Basrî, de Sufyân at-Thawry, d'Abu-d-Dardâ' l'auteur d'un ouvrage spécial intitulé « Kitâb ar-riqqa wa-l-bukâ' » (Le livre de la compassion et des pleurs). C'est là qu'il assigne trois raisons à ses pleurs :

- 1°) La peur du destin sitôt après la mort ;
- 2°) L'impossibilité de travailler à son salut ;
- 3°) L'incertitude quant à la décision qui sera prise au Jour du Jugement.

D'autres auteurs énumèrent d'autres motifs de pleurer. En réalité, tout chez eux tourne autour d'un thème central : la crainte devant Dieu.

(4) Cf. Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, article « Bakka' ».

plus à cœur. Le but de ses écrits a été toujours d'instruire en amusant. Il faut à tout prix lutter contre l'ennui que secrètent les ouvrages qui pèchent par excès de sérieux. C'est pour cela qu'il fait du principe du mélange du comique et du sérieux l'idée maîtresse de son univers esthétique et pédagogique. Djâhiz se plaignait souvent de l'inattention de ses lecteurs. Pour se rendre maître de leur attention, pour leur faire assimiler ce qu'il voulait leur faire apprendre, l'auteur devait se mettre à leur portée, les divertir parfois, tout en sachant garder une certaine mesure dans son recours à la vulgarisation. La plaisanterie, l'incident amusant sont qu'un premier plan. L'intention d'instruire reste le motif essentiel. La distraction n'est donc pas un but en soi. Elle n'est qu'un moyen pour arriver à une meilleure compréhension des problèmes traités. Le plaisant, s'il nous mène au sérieux, n'est-il pas lui-même alors du sérieux ? (2).

Djâhiz va même plus loin encore, comparant le rire à la lumière, principe de vie et de vérité. La fleur qui s'épanouit rit. Les yeux de l'enfant qui s'amuse rient. Le printemps rit, etc... La gaieté est le symbole de la santé et du bonheur. Le sérieux immodéré, quant à lui, n'est que l'ombre desséchante de la mort.

Ce n'est pas là, apparemment, une explication du rire, mais une justification purement morale et religieuse du phénomène «ludique».

Le point de vue esthétique est, chez notre auteur, le plus important.

L'arrière-plan philosophique de toutes ces discussions n'est pas explicite. Mais à y regarder de près, on sent qu'il n'est pas négligeable. Cette dualité de l'humour par exemple, cette bipolarité du trait d'esprit, cette dialectique de l'«à-la-fois» et de l'«en-même-temps» du rire, avec ses antithèses cent fois répétées (pleurs/rires, gaieté/tristesse, etc...), tout cela a été bien suggéré par notre auteur.

C'est At-Tawhîdî, un siècle plus tard, qui va nous rapporter un avis plus tranché, - philosophiquement je parle, - dans ses différents ouvrages et notamment dans ses «Muqâbasât». (3)

(2) Le livre des Avarés de ĠĀHĪZ, traduction intégrale par Ch-Pellat, Paris 1951, p. 10.

(3) p. 274 (Le Caire 1347/1929).

Mais, en réalité, beaucoup de nos grands écrivains classiques, - et notamment Djâhiz, - n'ont pas été aussi dogmatiques ni aussi systématiques. Ils pensent qu'il est nécessaire qu'il y ait toujours quelque chose de contraire au bien, afin d'en apprécier la valeur. Djâhiz va même plus loin en montrant que tout dans le monde est un mélange. Le bien et le mal habitent en chacun de nous. L'homme sage est celui qui est à même d'établir un équilibre toujours précaire entre les éléments différents de ce mélange. Le tout est une question de dosage. L'excès mène toujours à son contraire. Trop de sérieux est insupportable. Trop de gaieté est indigne d'une âme noble.

Pour lui, l'Islam est une religion libérale qui ne peut s'accomoder d'aucun excès. Proscrire le rire est une conséquence absurde de l'attitude guindée de certains fanatiques. Une telle sévérité ne peut être justifiée ni du point de vue religieux, ni du point de vue historique. Le Prophète lui-même n'a-t-il pas donné l'exemple en ce domaine ? N'a-t-il pas dit : « Rafraîchissez vos cœurs périodiquement, car s'ils deviennent ternes, ils seront aveugles » ? Ali b. Abi Tâleb a prescrit ce qui suit : « Reposez vos cœurs et infusez-leur la sagesse, de crainte qu'ils ne deviennent alourdis d'ennui, exactement comme vous le faites pour vos corps ». Et l'on peut allonger la liste des traditions, faits et gestes attribués au Prophète et à ses compagnons et qui montrent une grande tolérance à l'égard de la gaieté, à condition, toutefois, qu'elle soit « modérée ». (1)

Ce n'est pas là la ligne suivie par Djâhiz et par lui tout seul. Presque tous les écrivains qui ont abordé le problème l'ont fait avec la même modération. Un hambalite puritain, Ibn al-Jawzî, a presque copié les arguments de Djâhiz en ce domaine, dans l'introduction de son « Kitâb al-Hamqâ wal-Mughaffalîn » (Le livre des Etourdis et Distracts). Le grand Ghazâlî lui-même, dans son œuvre capitale, le « Ihya », interdit seulement le rire grossier, tout en autorisant la plaisanterie si elle n'est pas déplacée. Le contrôle de soi n'est pas incompatible avec le rire et la gaieté, là où ils sont naturels, sincères et à propos.

D'ailleurs, Djâhiz ne se contente pas d'aborder le problème du point de vue strictement moral. L'aspect littéraire lui tient peut-être

(1) Ch-Pellat : « Seriousness and humour in Early Islam ». in *Islamic Studies*, II, 3, p. 360 - (Karachi, 1963).

I - Le dogme

Si la religion musulmane n'est pas seulement un dogme que ses adeptes doivent accepter, si elle est plus encore l'observance de règles de conduite à respecter quotidiennement, un problème se pose à nous dès l'abord, c'est celui du statut du rire et de la plaisanterie dans tel un système de croyances et d'idées.

Au premier abord, il paraît que la religion musulmane est farouchement monothéiste et qu'elle condamne catégoriquement toute espèce de badinage quelle qu'elle soit. A y regarder de près, on voit que les choses sont beaucoup plus nuancées. Peut-être que le dualisme de l'Islam est une de ses propriétés les plus caractéristiques. On peut distinguer dans l'histoire de la pensée musulmane tous les grands courants relatifs à ce mode de voir et d'agir.

La langue arabe, dont l'influence sur l'Islam est radicale, a une préférence constante, exagérée même, pour les termes antithétiques. Toutes choses sont composées de contraires : bien et mal, masculin et féminin, repos et mouvement, lumière et obscurité, etc... Voici un adage que tout le monde répète jusqu'aujourd'hui « Les choses ne peuvent se concevoir clairement que par leurs contraires ».

L'existence d'une réalité transcendante par rapport au monde sensible est une affirmation évidente pour un musulman. N'est-ce pas là le dualisme métaphysique ?

Les grands combats théologiques et mystiques ont eu lieu autour des trois couples primordiaux qui suivent, primo : la liberté et la nécessité ; secundo : la raison et les passions ; tertio : l'âme et le corps. Ce dualisme anthropologique est le plus net et le plus facile à suivre dans les textes et dans la vie.

Le devoir s'oppose presque toujours à la sensibilité dans la pensée musulmane. En même temps que ce dualisme éthique, n'est-il pas permis d'évoquer aussi ce qu'on peut appeler le dualisme cosmologique, le dualisme épistémologique, puisque la supposition de deux principes antithétiques est donnée, dès le départ, c.à.d. depuis le stade de la langue usuelle, comme un postulat de l'action et de la connaissance.

C'est là un ordre institué par Dieu pour rendre possible le salut des âmes, disent les dévots.

LE COMIQUE ET LE SERIEUX DANS LA LITTÉRATURE ARABE D'AVANT LA "NAHDA"

(Essai d'une synthèse)

Sadok LASSOUAD

Une visée théorique cohérente est nécessaire pour pouvoir appréhender un sujet comme le nôtre, dans sa problématique spécifique.

Cependant l'approfondissement d'une question ne peut être unidimensionnel. La lecture doit être plurielle et les perspectives complémentaires et convergentes. «Rapport» et «interférence» sont les deux concepts de base de toute recherche en sciences humaines. Les angles de visée qui diffèrent sur un même problème sont le seul moyen d'éviter le myopie intellectuelle et d'atteindre à un degré d'objectivité suffisant.

Faire le tour de la question qui nous préoccupe nous paraît difficile. Nous essayerons au moins de ne pas esquiver les problèmes essentiels. C'est pourquoi l'optique historique se révèle ici aussi indispensable que les options «scientifiques». Aussi avons-nous été conduit à proposer le plan tripartite suivant :

1°) Le dogme - 2°) L'historique - 3°) L'esthétique -

En effet, les problèmes soulevés par le dogme islamique sont en quelque sorte spécifiques à la littérature arabe-musulmane. Les soulever contribuera à éclairer l'évolution d'un genre : ici le comique chez les Arabes. Par la présentation des courants les plus notoires en ce domaine, l'histoire littéraire est à même de nous éclairer sur les raisons des mutations successives du goût d'une société à travers son histoire.

Enfin, les instruments forgés par cet art du comique ne sont pas seulement le fait de l'esthétique. L'interroger sur les mécanismes spécifiques des figures essentielles du langage humoristique peut nous aider à voir que les appareils théoriques qui les soutiennent sont des plus divers. Cela peut aller de la philosophie jusqu'à la pédagogie. C'est justement que nous allons démontrer.

pour que toutes les couches de la population (paysans et ouvriers compris) soient invités au banquet de l'esprit. Et la langue tunisienne, enrichie par la tradition, mais sans se laisser écraser par elle, n'a pas moins d'atouts que celles de ces peuples. Il y aurait là, pouvons-nous dire, une chance pour l'Humanité, une nouvelle fraîcheur, une nouvelle Renaissance qui lui viendrait cette fois-ci du Tiers-monde, ce plus qu'un milliard d'hommes, et où l'apport des Arabes ne doit pas s'évaluer seulement en barils de pétrole brut (dont la Tunisie du reste ne regorge pas !) mais aussi en une production culturelle de nouveau originale et vivante. C'est en tout cas la seule richesse à laquelle nous croyons.

Hédi BALEGH

«l'âge d'or» de la langue arabe classique : Sibawaih, Ibn Jenni, Ibn Mandhour, etc...

N'avons-nous pas alors à nous désaliéner, à nous guérir du traumatisme subi pendant très longtemps, en un mot à nous «apprivoiser» et à rappeler notre «mémoire» à laquelle on a désappris son chant naturel ? Nous avons aussi à apprivoiser notre peuple (analphabétisme!) et à donner à ces lecteurs en puissance de nouvelles habitudes culturelles pour qu'ils soient les consommateurs de cette production en langue tunisienne afin que les écrivains ne soient plus «orphelins de lecteurs» comme c'est le cas aujourd'hui chez nous de ceux qui écrivent soit en français soit en arabe classique. La tentative courageuse de Kateb Yacine en Algérie mérite d'être rappelée. Alors que ses œuvres en français n'ont touché qu'une infime minorité de lecteurs algériens ou maghrébins, il a suffi qu'il utilise dans son nouveau théâtre («Mohamed, prends ta valise», et «La guerre de deux mille ans») la langue du peuple pour que son public augmente considérablement. Parlant de cette intéressante expérience, l'auteur du «Cadavre encerclé» écrit dans un article publié par « Les Nouvelles Littéraires » du 5 février 1976 : « Mes deux dernières pièces « Mohamed, prends ta valise » et « La guerre de deux mille ans », ont été bien reçues par le public. Comment est-ce possible? J'ai eu la chance de rencontrer la jeune troupe de théâtre du Ministère du Travail et des Affaires sociales, « L'Action culturelle des travailleurs ». Nous créons ensemble depuis bientôt cinq ans et nous avons touché plus de cinq cent mille spectateurs qui ne m'auraient jamais connu si j'avais continué à écrire en français ».

Ainsi « les zéros ne tourneront plus en rond », comme dirait Malek Haddad, mais effectueront, en se libérant du cercle vicieux et magique de la tradition ou du déracinement, la jonction avec le peuple.

Ce sera non seulement une jonction nationale et arabe mais aussi humaine et universelle. En effet, cette quête de l'identité culturelle et linguistique, sorte de quête du Graâl de notre époque, est aujourd'hui l'aspiration de plusieurs peuples ou minorités linguistiques en voie de désaliénation, que ce soit en Europe (Occitanie, Bretagne, Alsace, Corse, Pays Basque, Irlande, Belgique flamande etc...), en Amérique latine ou en Afrique où déjà certains dialectes tels que le Swahili, le Haoussa le Manging, le Bambara, le Wolof, sont promus (ou en passe de l'être) langues nationales et langues d'enseignement et de culture

constructions, surtout les constructions. Quelle erreur ! « Et la plus grande de toutes les erreurs en matière d'écriture, c'est de croire comme font plusieurs, qu'il ne faut pas écrire comme l'on parle. Ils s'imaginent que quand on se sert des phrases usitées, et qu'on a l'habitude d'entendre, le langage en est bas et fort éloigné du bon style » . Ce n'est pas nous qui disons cela en cette fin de XXème siècle où l'humanité a dégagé un pied de l'ère de Gutenberg pour se placer dans celle de Mac-luhan, mais c'est le grammairien Vaugelas, puriste s'il en fut et du siècle le plus classique, le plus académique qui soit et le plus soucieux de beau langage. Oui, c'est une erreur, et la plus grande des erreurs en matière d'écriture, de croire qu'il faut pas écrire comme l'on parle... Avouons que notre littéraire post-classique est tombée dans cette erreur, mais non, quelles que soient ses limites et ses faiblesses, celle que j'ai essayé de présenter dans cette brève étude.

Celle-ci a existé contre vents et marées et contrecarrée même par l'école au seuil de laquelle, hélas ! la langue vraiment maternelle est abandonnée. Elle se développera à coup sûr si les conditions sont plus favorables et si surtout l'école, au moins dans le cycle primaire, ne se montre pas hostile à cette langue maternelle. Est-il besoin d'insister sur le fait que l'essor de cette littérature est lié à notre système d'enseignement comme du reste la rentabilité de notre pédagogie est tributaire de la considération de la langue parlée par l'ensemble de la collectivité tunisienne. Les experts de l'UNESCO n'ont-ils pas révélé en 1967 qu'il y a « génocide culturel chaque fois qu'il y a une exclusion de l'école d'une langue parlée par une collectivité ».

Entreprise difficile certes, mais exaltante. Nous ne nous cachons pas les difficultés ni les résistances de toutes sortes mais que d'horizons nouveaux apparaîtraient et quelle dynamique nouvelle serait imprimée à la vie sociale et au domaine de la recherche. Le premier travail consisterait à codifier la langue arabe parlée en Tunisie. Ce travail, qui a été déjà effectué de manière plus ou moins satisfaisante par plusieurs étrangers, peut l'être aussi par les usagers eux-mêmes de cette langue pourvu que l'entreprise ne soit plus considérée comme un tabou mais dans la ligne des travaux des grammairiens et des lexicologues de

et historique véhiculée par ce dialecte, présent dans tous les domaines de la vie, tout cela nous force aujourd'hui, nous qui cherchons ce que parler veut dire, à trouver un terme propre pour désigner ce parler qu'improprement et d'une manière « mektoubiste », on appelle dialecte et qui est en réalité une langue parlée par toutes les couches de la population de notre pays.

Depuis le 3ème siècle de l'Hégire et durant la langue période d'immobilisme s'est élevé un rideau de fer entre la langue écrite d'une certaine élite et celle de tout le peuple. Ainsi s'est créé et s'est consolidé ce qu'on peut bien appeler un apartheid linguistique au mépris des préceptes mêmes du Coran qui constitue, peut-on dire, la plus formidable révolution linguistique de tous les temps puisque lui aussi a fait d'un dialecte une langue humaine et qui n'est divine que parce que justement elle est profondément humaine et qu'elle doit évoluer aussi de façon humaine.

Notre intention était de lutter, dans la mesure du possible, contre certains tabous et défendre une conception chère à tous ceux qui « croient » à la littérature une fois débarrassée de ce reste dont parlait le poète. Qu'est-ce que la littérature ? Et en quelle langue créer cette littérature ? Nous ne craignons pas de répondre que la littérature, c'est tout simplement la vie, et sa langue est celle de la vie, avec les mots de la tribu auxquels les meilleurs des écrivains essaient de donner un sens plus pur. C'est le peuple qui crée la langue et le rôle des écrivains est de perfectionner cette langue. A partir de cette matière brute qui passe à travers le « gueuloir », comme dirait Flaubert, ils créent leurs chefs-d'œuvre.

Comme notre goût a été perverti et par les siècles de décadence et par l'enseignement bâtarde que nous avons reçu ! On nous a appris à parler comme des livres et à écrire comme des perroquets en étant la voix simiesque de nos maîtres. L'écrit au niveau de notre esprit et de notre sensibilité a fini par tuer le vivant. Et pourtant « Le verbe était verbe dans toute sa splendeur et sa force avant d'être écrit » (Ferdinand de Saussure). Ne sont littéraires, nous avait-on souvent appris, que les mots rares, brillants, sonores et grandiloquents. Les mots quotidiens et dans toutes les bouches étaient bannis ou à introduire honteusement avec « les menottes » des guillemets alors qu'ils circulent librement dans la vie courante. Même purisme appauvrissant pour ce qui concerne les

Dandin» de Molière), «Jha ou l'Orient en désarroi», «Al Borni wal-'Atra» de Raja Farhat, (troupe de Gafsa), «Noces» et «L'Héritage», les deux succès de «la troupe du nouveau théâtre» constitué par des professeurs du Centre d'art dramatique de Tunis (Mohamed Driss., Fadhel Jaziri et Fadhel Jaâbi) qui ont réussi à fournir un travail extrêmement consciencieux et méthodique tant au niveau de la langue qu'au niveau de la mise en scène et de l'interprétation (1). Il serait injuste d'oublier les trois succès populaires de la troupe du Maghreb arabe, dirigée par Lamine Nahdi, qui a fait table rase du passé pour créer un théâtre original qui brasse les problèmes brûlants de la société tunisienne en une langue accessible à tous. Le registre est encore celui de la farce mais n'est-il pas aussi celui des premières œuvres de Molière ? En tout cas les pièces présentées par cette jeune troupe ont remporté un vif succès non seulement en Tunisie mais aussi en Algérie et en France devant le public des ouvriers immigrés. De cette troupe qui a déjà un assez riche répertoire et qui a opté pour la création collective, citons notamment, «Ferr Ferr» (onomatopée qui désigne la fuite), «Al-Karrita» (La charette) et «Al-Qafizoune» (Les parvenus).

Cela dit, nous avons des statistiques précises sur le nombre des pièces théâtrales produites par des Tunisiens et projetées à la télévision en 1972. Elles ont été établies par M. Mohamed Ali Hasni dans le cadre d'un mémoire d'études supérieures présenté à L'Institut de presse et des sciences de l'information.

| | | | |
|----------------------------------|-----|---------------|------|
| Pièces en langue tunisienne | :28 | pourcentage : | 93% |
| Pièces en langue arabe classique | : 2 | pourcentage : | 7% |
| Feuilletons en langue tunisienne | : 5 | pourcentage : | 100% |
| Feuilletons en arabe classique | : 0 | pourcentage : | 0% |

CONCLUSION

Le but de cette étude était, entre autres, une recherche du mot propre. Le parler tunisien est-il un dialecte ou une langue ou du moins présente-t-il toutes les virtualités extraordinaires d'une langue ? Sa longévité, (sept siècles au moins si l'on part du témoignage, mais sûr cette fois-ci, d'Ibn Khaldoun), la synthèse qu'il a réussi à faire de toutes les composantes de notre histoire millénaire avec tous ses heurs et ses malheurs, l'abondance et l'importance de toute la production littéraire

(1) Cf. aussi leur dernière pièce en arabe tunisien, (aṭ-tahqiq) (L'Instruction) qui a remporté un vif succès au cours des festivals d'été en 1977.

de cet échec, du reste tout à fait relatif, ne réside-t-elle pas dans le fait surtout que ces jeunes ont été privés des moyens de diffusion qui les avaient fait connaître : Revue de la maison de la culture Ibn Khaldoun (supprimée), supplément culturel d'al-'Amal (supprimé aussi en 1973), hostilité de la revue « Al-FiKr » (exprimée par son directeur en 1972) à toute publication dans ses colonnes de poèmes ou de nouvelles en « dialectal ». La Maison Tunisienne de l'Edition, elle-même, a interrompu en 1974 la publication des contes de Laroui dont deux tomes seulement ont vu le jour malgré le succès commercial de cette opération et surtout la promesse de les publier intégralement au rythme d'un volume tous les ans. (1)

Mais l'échec relatif de cette « avant-garde » (pour les raisons précédemment évoquées) ainsi que ce que l'on peut appeler la querelle des Anciens et des Modernes, ont fourni l'occasion de réfléchir sur les problèmes de la création littéraire. Des habitudes séculaires ont été ébranlées, une inquiétude est née, de grandes possibilités ont été entrevues. Mais peut-être aussi que la conjoncture politique qui prévalait et prévaut encore dans le monde arabe n'est pas favorable à l'éclosion de pareils bourgeons.

Cette éclosion se fit pourtant dans le monde du théâtre, genre oral, moins exposé aux obstacles de l'édition et surtout moins écrasé ou pas écrasé du tout par la tradition. La création des troupes régionales, le déroulement de festivals annuels à Carthage, Hammamet, Korba et La Goulette, etc., l'instauration depuis 1962 d'une semaine du théâtre, ont vigoureusement stimulé la création théâtrale en Tunisie qui se fait essentiellement aujourd'hui en langue tunisienne. Aussi le théâtre est-il actuellement le genre littéraire le plus prospère dans notre pays. C'est là que la langue du terroir a trouvé le terreau le plus favorable. Le cinéma lui est aussi accueillant et quelques romans tunisiens ont été adaptés avec succès à l'écran mais cette fois entièrement en langue tunisienne : « Khlifa Lagraâ », « Et demain... » (du roman d'A. Ben Cheikh, « Wa nacibi minal-Oufoq »), « Fi blad at-Tarananni », etc...

De l'abondante production théâtrale émergent des pièces de qualité où l'arabe parlé tunisien se révèle langue littéraire : citons en vrac, « Al-Hani Bouderbala » (une adaptation de Moncef Souissi de « Georges

(1) A l'heure où nous corrigeons cette épreuve, il nous plaît de signaler la parution du troisième tome des Contes de Laroui.

... Au début de cette étape, Tahar Hammami, professeur d'arabe et auteur de nombreux poèmes en langue tunisienne, publie dans le supplément culturel d'Al-Amal du 19 mai 1972, un article manifeste où il fait part de son expérience en formulant les raisons qui le poussent à écrire en tunisien, lui qui a commencé par composer des poèmes en arabe classique publiés dans un recueil intitulé « Al-Hiçar » (Blocus). Cet article porte le titre suivant : « لماذا أصبحت أكتب بالتونسية » (Pourquoi j'écris maintenant en tunisien). Tahar Hammami énumère les raisons suivantes :

- 1) Lien avec le lecteur et poésie pour tous.
- 2) Vaines difficultés de l'arabe classique que personne ne parle naturellement même parmi les lettrés.
- 3) Rythmes de la langue arabe éloignés de la vie ; d'où beaucoup de problèmes artistiques pour le poète.
- 4) Artifices comiques d'une langue arabe truffée d'expressions tunisiennes soumises aux flexions casuelles
- 5) Avec l'adoption de l'arabe tunisien, on mettra un terme à l'exil linguistique, aux complexes et aux inhibitions de toutes sortes dans le domaine de la création littéraire.
- 6) L'arabe classique lui-même n'était à l'origine, après tout, qu'un dialecte.
- 7) La considération des langues locales ne nuit pas à l'unité du monde arabe qui peut être construite sur des critères plus rigoureux.

Ainsi, pense Tahar Hammami, les Arabes peuvent sortir de la « civilisation du verbe » pour entrer réellement dans celle de l'action. L'auteur de « Blocus » dit encore qu'il ne renonce pas définitivement à l'écriture en arabe classique tant que la situation de bilinguisme ou de trilinguisme prévaut dans le pays.

Telles sont les principales idées de cet important article.

Mais pour de nombreuses raisons, ce mouvement poétique n'a pas totalement abouti. Il était constitué par un groupe d'étudiants qui se sont séparés après qu'ils eurent terminé leurs études. L'intransigeance idéaliste, le radicalisme juvénile de leurs positions et la rupture brutale avec le passé sont aussi les causes de cet échec. Mais la raison majeure

Avec le cœur noir de la vague
 Les grappes du palmier
 Le cri du «Mawwal»
 Avec la voie lactée
 Avec le ciel avec la mer
 Et les pieds d'Arbia

بقلب الموجة الكحلة
 بمراجن النخلية
 بصوت الموأل
 بضو التنييه
 بالسما بالبحر
 وبساقين عرييه

* ** *

...Et Arbia n'est qu'une voix
 Une voix qui vogue sur l'onde de
 la vie et de la mort

وعرييه ما هي الا صوت
 يعوم في موج الحياة والموت

* ** *

Avec le cœur noir de la vague
 Avec les grappes du palmier

بقلب الموجة الكحلة
 وبمراجن النخلية

* ** *

Et Arbia se lavera les cheveux
 entre mes bras
 Rêvera avec mes mains
 Et ouvrira le jour sur ma bouche

وعرييه تغسل شعرها ما بين يديا
 تحل النهار على فمي
 وتخزر بعينيها

* ** *

Avec le cœur noir de la vague
 Les grappes du palmier
 Le cri du «Mawwal»
 Avec la voie lactée

بقلب الموجة الكحلة
 بمراجن النخلية
 بصوت الموأل
 وبضو التنييه

* ** *

Et Arbia marchera toute nue à
 travers le pays
 La reconnaîtront les fous par
 l'or des maîtres
 Elle s'en ira les visiter
 Les rendra beaux
 Les armera
 Leur montrera le chemin
 D'amour
 De liberté

وعرييه تمشي عرياته في البلاد
 يعرفونها الا هتكهم رزق لسياد
 تنزورهم
 تجلبهم
 تسلحهم
 وتوربهم التنييه
 الى اسمها الحب والحرية
 بقلب الموجة الكحلة
 بمراجن النخلية

Avec la mer
Que de feux ne puis-je allumer
Que de coquillages que de brumes
Habiter dissiper
Et que d'arc-en ciel former
Pour la tête d'Arbia

بالبحر قداش نشعل من نار
قداش نسكن من محار
وقداش نفسخ من عميه
قداش من قوز قرح لراس عربية

* ** *

Avec le cœur noir de la vague
Les grappes du palmier
Le cri du «Mawwal»
Avec le ciel
Que de soleils faire surgir
Et que d'ombres au pieds du mur
Et que de voies lactées sur le
corps de la nuit
Et que de tuniques pour la poi-
trine d'Arbia

بقلب الموجة الكحلة
بعراجن النخلة
وبصوت الموال
بالسماء قداش نعمل من شمس
وقداش من ظل جنب الحيط
وقداش على بدن الليل تضوى التبنيه
قداش من فرمله لصدر عربية

* ** *

Avec le cœur noir de la vague
Les grappes du palmier
Le cri du «Mawwal»
Avec la voie lactée

بقلب الموجة الكحلة
بعراجن النخلة
بصوت الموال
ويضو التبنيه

* ** *

Avec les pieds d'Arbia
Que de villages ne puis-je libérer
Et que de chemins dans la nuit
tracer
Et que de soleils et que d'arbres
Et que de murailles et que de
marches
Pour rencontrer Arbia

بساقين عربيه
قداش نحرر من دشرة
وقداش في الليل نحل من ثنيه
وقداش من شمس وقداش من شجرة
وقداش من صور وقداش من درجة
باش نشوف عربية

Mais la démarche des poètes de cette avant garde est beaucoup plus intéressante. Ils se libèrent d'abord de la prosodie khalilienne et du vers libre arabe qui en a gardé quelques mesures et qui a maintenu la « tyrannie » de la rime, en créant cette poésie « sans entraves » (mentionnée ci-dessus) où le vers est libre cette fois-ci mais au sens occidental du terme.

Ce rythme nouveau cherche à traduire la réalité tunisienne présente dans l'œuvre de ces poètes avec le vendeur de « Robba vecchia » et « Le cireur » (Habib Zannad), les rues et les odeurs de Halfaouine (Salah Garmadi) ou le train de Kalaâ Jerda (Tahar Hammami). Après s'être débarrassés des mesures anciennes, ces poètes introduisent dans un premier temps des expressions tunisiennes mais soumises aux règles de la déclinaison classique, et, dans un second temps, ces expressions sont employées telles quelles. Certains de ces poètes, dans une dernière étape ont abouti au poème composé entièrement en tunisien. C'est le cas de Tahar Hammami, Mokhtar Loghmani (1) (celui-ci composait indifféremment en tunisien ou en arabe classique), d'Abdelhamid Khraïef et de Moncef Ghachem (auteur aussi de nombreux poèmes en français). Voici « عربية » (Arbia), un poème de Moncef Ghachem, composé en arabe tunisien, où l'auteur renoue avec la tradition populaire tout en la rénovant au niveau de l'expression et de la sensibilité.

ARBIA (1)

عربية

Avec le cœur noir de la vague
Les grappes du palmier
Le cri du «Mawwal» (2)
Avec la voie lactée
Que de mers ne puis-je créer
Et que de cieux
Et que de bracelets pour les pieds
d'Arbia

بقلب الموجة الكحلة
بعراجن النخلة
بصوت الموال
بضو التبنيه
تدأش نعمل من بحر
وتدأش من سما
تدأش من خلخال لساقين عربيه

(1) Jeune poète au talent prometteur, décédé à l'âge de 24 ans en 1976.

(1) Poème traduit par Salah Garmadi et paru dans la revue " Alif " - (N° 6).

(2) Complainte arabe.

picaresques à travers les régions de la Tunisie ou les ruelles de Tunis ;
« الشيات » (Le cirreur) de Salah Garmadi ; « ونصيبى من الإنق »
(Et ma part d'horizon ?) D'Abdelkader Ben Cheikh ; « المنبت »
(Le déraciné) d'Abdelmagid Attia.

Si nous avons cité ces auteurs, c'est qu'indépendamment de la trame, de la « chair vive » (pour reprendre le titre d'un recueil de Garmadi) de leurs œuvres qui sont tunisiennes, ils utilisent aussi dans leurs dialogues (Ben Cheikh, Hamzaoui et Garmadi) la langue tunisienne ou une langue arabe très simple comme celle de Douagi, et qui en est très proche. (Attia).

Cette tunisification de notre littérature au niveau des thèmes et même de l'expression sera revendiquée avec plus de netteté et d'exigence par les écrivains de la génération suivante qui ont tous grandi dans une Tunisie indépendante et qui ont tous étudié à Tunis, à la différence de leurs aînés, fait important à noter, qui avaient terminé leurs études à Paris, au Caire ou dans telle autre ville universitaire d'Orient ou d'Occident.

Ces jeunes écrivains ont formé ce qu'on a appelé « L'Avant-Garde littéraire «At-tali'a» « الطليعة » qui est apparue vers 1968. Ils se sont libérés de certains tabous tels que la notion de langue « sacrée » et « sacralisée ». Ezzédine Madani (auteur par ailleurs de trois pièces inédites en langue tunisienne) fait éclater dans « L'homme zéro » les structures de la langue coranique et truffe sa prose d'expressions du terroir en se dégageant aussi du canevas du roman traditionnel. Samir Ayadi et Mahmoud Tounsi adoptent aussi la même démarche, le premier dans « صخب الصمت » (Le vacarme du silence), le second dans « فضا » (Espace) qui comporte une nouvelle intitulée « اصحن كنتاجي بالعظمة » (Un plat de Kaftagi avec un œuf). Autant dire que les recettes littéraires cherchent à se diversifier, à se renouveler mais surtout à fournir un goût et une couleur frappés au sceau de la personnalité tunisienne. Salem Ounais dans ses nouvelles publiées dans « Al-Fikr » (qui a d'ailleurs accueilli à cette époque, 1968-1972, toute la production de l'Avant-Garde) emploie l'arabe tunisien mais soumis aux normes de la langue « sacrée » et il en tire des effets irrévérencieux et parfois désopilants.

l'arabe parlé, la forme spontanée de notre expression. Il répond au grief majeur fait souvent à la littérature en « dialectal » qui risque de ne pas être comprise par tous les Arabes. C'est déjà beaucoup, réplique Béchir Khraïef, si mes concitoyens auxquels je m'adresse essentiellement me lisent et me comprennent. Et rien n'empêche les autres lecteurs orientaux et maghrébins de se familiariser avec notre langue qui ne diffère pas beaucoup de la leur ». (Réponse à une critique de Barg-Ellil). L'importance de ces deux articles de Khraïef vient du fait que pour la première fois un auteur justifie par écrit son choix linguistique et le défend par des arguments marqués au sceau du bon sens mais aussi en liaison étroite avec les critères de la création artistique. Pour la première fois le « mektoub » (l'écrit) et sa tyrannie sont remis en question.

Quant à l'œuvre proprement dite de Béchir Khraïef, elle est une savoureuse peinture du Jérid tunisien et des souks de la Médina. L'auteur a su camper des personnages vrais et simples qui touchent par leur profonde humanité. La peinture délicate des sentiments et la profondeur de l'analyse psychologique ont permis à l'auteur d'éviter l'écueil du régionalisme. En effet le Jérid et le palmier ne sont-ils pas pour Béchir Khraïef, en quelque sorte, ce que sont les Landes et le pin pour François Mauriac ou le Berry pour George Sand ? Ça et là quelques termes du terroir qui prouvent la richesse extraordinaire de la langue du Jérid mais l'ensemble de l'œuvre est accessible sans difficulté à l'ensemble des Tunisiens.

D'autres écrivains vont se heurter aux mêmes problèmes que Béchir Khraïef. Remarquons que chez eux comme chez leurs devanciers directs il y a une « tunisification » de la littérature au moins au niveau des thèmes. C'est de la Tunisie qu'ils parlent et des problèmes qui se posent à la société tunisienne, ce qui ne fut pas toujours le cas de la littérature arabe des siècles précédents dont même les thèmes étaient des thèmes d'imitation. Les titres des nouvelles et des romans sont bien de chez nous comme leur topographie. Voici quelques-uns de ces titres : « بدودة مات » (Boudouda est mort), « تارننو » (Tarnanno) avec pour sous-titre le dicton tunisien « اتميش وترى الریش » (Puisse-tu vivre et t'enrichir), de Rached Hamzaoui qui évoque dans ces œuvres Thala, Tunis et Bizerte et les pérégrinations de ses héros

par la masse. C'est pour cette raison que la littérature et la poésie populaire auraient dû occuper la place qui est la leur auprès du peuple et qu'ils doivent être sa littérature et sa poésie. Actuellement, la meilleure solution pour rallier tout le monde et créer de fructueux dialogues serait la création d'une langue « tierce », régie par quelques règles et qui serait un mélange d'arabe dialectal et d'arabe classique. Cette entreprise allègerait le dur labeur qui éreinte nos enfants à l'école car le progrès des hommes est lié aux techniques qui facilitent la lecture et rendent l'enseignement moins lourd ».

Avec Abdelaziz Laroui, Béchir Khraïef est celui qui a enrichi le plus la bibliothèque de la littérature tunisienne d'expression tunisienne. Héritier d'Ali Douagi, il a écrit par fidélité artistique les dialogues de ses romans et nouvelles en tunisien, la langue effective de ses personnages. Mais remarquons tout de suite que c'est aussi la langue non moins effective des auteurs, si puristes qu'ils soient, qui, par coquetterie littéraire et pour ne pas heurter les lecteurs (dont c'est la langue aussi d'ailleurs!) préfèrent rédiger les passages d'auteur et les commentaires en arabe classique. La première œuvre de Béchir Khraïef, « ليلة اللوطية » (Nuit de noces) est publiée en 1973. Malgré cette concession (seulement les dialogues sont rédigés en tunisien), l'œuvre souleva l'indignation des puristes qui ne pardonnèrent pas à ce Zitounien de n'avoir pas utilisé l'arabe littéraire de bout en bout. De tempérament artiste mais peu combatif, Béchir Khraïef se tut pendant 20 ans, mais il revint à la création littéraire après l'Indépendance avec trois romans, « إفلاس » (Faillite), « Barg Ellil » (برق الليل) (le nom d'un esclave noir) et « الدقلة في عراجينها » (Régimes de dattes) ainsi qu'un recueil de nouvelles, « Machmoum al-Fell » « مضموم الفل » Les dialogues sont toujours en tunisien et l'auteur qui a eu le temps de méditer son art publie aussi deux écrits d'une importance capitale. Le premier dans le numéro d'« Az-Zahou » du 17 mars 1962 (Réponse à une critique de « Barg Ellil ») et le second dans la revue « Al-Fikr » de Juillet 1959 : « خطر الفصحى على العربية » (Le danger que représente l'arabe classique pour l'arabe).

L'auteur réplique aux puristes, défend la langue du peuple et l'évolution tout à fait normale et inéluctable de la langue classique. Il insiste sur le fait que tout ce qui s'écrit en classique est en réalité traduit de

tunisienne, « متحف الاغانى » (Le Musée de la chanson), l'autre à la radio, qui réunit un grand nombre de poètes populaires encore vivants, « قافلة تسيير » (La caravane en marche). Si l'on y trouve une production abondante, en revanche, le caractère thuriféraire de cette poésie populaire nous fait parfois regretter la spontanéité de celle de l'époque précédente.

Il faut remarquer aussi que, paradoxalement, les journaux en langue tunisienne ont cessé de paraître à partir de 1962, après l'essor qu'ils connurent durant les années 30 - 40. Un seul hebdomadaire fut lancé en 1971, « أضواء المدينة » (Les lumières de la ville), qui s'éteignirent quelques mois après. Ces journaux rédigés dans une langue comprise par tout le monde, sont connus par leur esprit frondeur et leur verve satirique. C'était leur critique acerbe et drôle en une langue truculente qui faisait leur succès au temps du colonialisme. Privés de cet esprit-là, ils ne pouvaient que périr et leur disparition est liée au problème de la liberté d'expression dans toute sa verdeur dans un pays nouvellement indépendant. En 1973, apparaît un hebdomadaire « بلادي » (Mon pays) de la presse du Parti, qui s'adresse surtout aux ouvriers émigrés et qui contient quelques rubriques seulement dans la langue parlée de « Biladi » (mon pays). Celle-ci, qui continue à trôner dans le domaine de la vie, s'est surtout réfugiée, pour ce qui concerne la production littéraire, à la radio et à la télévision, contrôlées par l'Etat, et qui diffusent régulièrement et abondamment des chroniques, des feuilletons, des pièces de théâtre en arabe tunisien.

C'est que le choix ou l'utilisation de la langue ne sont jamais gratuits comme le disait, nous l'avons vu précédemment Ibn Khaldoun. Surtout dans le monde arabe où il revêt un aspect politique et même (et surtout !) religieux !. Et pourtant le développement réel du monde arabe (lutte efficace contre l'analphabétisme, scolarisation sans déperditions importantes, maîtrise de la nature ambiante et de soi, revalorisation du travail manuel, etc...) et les chances d'une démocratie effective sont liés à l'adoption d'une langue arabe moderne parlée par tout le monde. Notons cette déclaration du Président Bourguiba au Congrès des amateurs des Belles-Lettres, à Monastir le 28 juillet 1968 : « La langue que parle le peuple et que comprend tout Tunisien quels que soient son degré de culture, la région dont il est originaire et les différences entre les dialectes, n'est pas l'arabe classique mais l'arabe parlé

langue qui fait de larges emprunts au parler tunisien ? Avec l'accès du pays à l'Indépendance en 1956, la promulgation audacieuse du Code du Statut personnel qui «émancipait» la femme, 13 août 1956, l'avènement de la République, le 25 juillet 1957, et l'espoir légitime de démocratisation de l'outil d'expression, il y eut une prise de conscience linguistique surtout d'abord chez quelques intellectuels tunisiens qui avaient effectué leurs études supérieures en France, puis chez quelques étudiants formés à l'Université de Tunis et qui n'ont étudié ni en Occident ni en Orient.

C'est parmi ceux-ci que nous allons retrouver quelques adeptes de la poésie dite «sans entraves» (*في غير العودي والحر*), qui ont dégagé dans un premier temps la poésie tunisienne des règles khaliliennes (Habib Zannad, Tahar Hammami, Fadhila Chabbi, Touhami al-Kar, Mokhtar Loghmani, etc...) puis, dans un second temps, de la syntaxe de Sibawaih pour adopter celle du peuple. (Tahar Hammami, Moncef Ghachem, Mokhtar Loghmani). A ces poètes-là qui veulent se démarquer de la poésie populaire «folklorisante», importe surtout le contenu que peut véhiculer cette langue. C'est que la prise de conscience linguistique est aussi prise de conscience politique. Celles-ci sont accompagnées, pour la première fois dans l'histoire de notre pays, d'un début de théorisation, comme chez Tahar Hammami, auteur d'un article paru dans le supplément culturel «d'al-Amal» du 19 mai 1972 et intitulé « *لماذا أصبحت أكتب بالتونسية* » (pourquoi j'écris maintenant en tunisien), qui fait écho à un article-manifeste de Béchir Kraïef, « *خطر الفصحى على العربية* » (Le danger que représente l'arabe classique pour l'arabe), paru en juillet 1959 dans la revue « Al-Fikr ».

Quoi qu'il en soit, c'est durant cette période qu'une partie de la littérature populaire fut exhumée grâce aux soins du Ministère de l'Information et de la Culture et au Travail de Mohamed Marzouqi qui produit depuis longtemps, une émission hebdomadaire consacrée à la poésie populaire, « *شعراء أبطال* » (Des poètes héroïques). Aucun engagement, cependant, de la part de celui-ci, de formation traditionnelle, en faveur de la langue tunisienne. L'attitude d'Abdelmagid Ben Jeddou, de même formation, est identique à la sienne. Celui-ci produit deux émissions, l'une à la télévision consacrée à la chanson

Sur son lit de mort et avant de rendre le dernier souffle, Chadli Khaznadar compose son dernier poème dans la langue maternelle :

« محبة بنادم تاج ما يتراشى
اما المريض يراه بعين باكى
ريتو بعينى اليوم فوق فراشى
يا رب تطف ، لك وحدك شاكى »

« La santé, couronne invisible.

Que le malade voit trop bien avec des yeux habitués aux pleurs.

Je l'ai vue aujourd'hui au-dessus de mon lit,

Pitié, ô mon dieu ! à qui seul je me plains ».

III. PRISE DE CONSCIENCE LINGUISTIQUE ET DEBUT DE THEORISATION DE 1960 A NOS JOURS.

Jamais les problèmes linguistiques ne se sont posés avec autant d'acuité et même de passion comme en cette période. Après l'accès de la Tunisie à l'Indépendance, certains intellectuels pensaient que la récupération de l'identité politique devait s'accompagner de la récupération de l'identité culturelle. Ces préoccupations n'étaient pas celles de la génération précédente dont le principal objectif était surtout la libération territoriale et qui utilisait indifféremment l'arabe classique, l'arabe tunisien ou même le français. Mais le problème linguistique s'est cristallisé après l'indépendance. En quelle langue écrire ? En arabe classique ou en tunisien ? Le français, à qui profite en réalité cette dissension, et malgré l'existence d'une assez abondante production en langue française, malgré aussi l'adhésion de la Tunisie pour des raisons «d'ouverture» (التفتح) sur le monde moderne à la francophonie, est senti comme une langue étrangère, privilégiée cependant pour des raisons historiques par rapport aux autres langues étrangères.

Mais les deux tendances qui se sont dégagées posent le problème (souvent en français d'ailleurs !) dans un contexte national. L'arabe classique et moderne ou l'arabe tunisien ou même cette troisième

l'attention des auditeurs. Avec lui on peut dire que la langue tunisienne a atteint sa phase classique. On peut le considérer comme le « Abdallah Ibn al-Muqaffā » de la langue tunisienne. C'est ainsi du moins que l'a jugé un fin lettré, Othman Kaâk, au cours de la célébration du quarantième jour de la mort de Laroui, en Août 1971. Outre deux cents contes dont on a publié à peine une vingtaine en deux volumes, Laroui nous a laissé une pièce de théâtre, (الجهل ضحك ضحكة) (Le chameau a ri une fois), de nombreux sketches radiophoniques et des chroniques quotidiennes à la radio, étalées sur une période de trente ans et qui sont d'un grand intérêt non seulement linguistique mais aussi historique et sociologique.

A ce groupe de « Taht as-Sour » il convient d'ajouter aussi deux autres grands poètes qui ont écrit tantôt en classique tantôt en tunisien. Le premier est Ahmed Kheireddine, le père de « Haj Klouf » (célèbre feuilleton radiophonique) et l'auteur de nombreuses chansons en langue tunisienne réunies en un recueil publié par la Maison tunisienne de l'édition en 1968 avec une importante préface d'Othman Kaâk. Le second est Chadli Khaznadar, le Prince des Poètes, qui n'a pas dédaigné non plus la Muse populaire dont il a reconnu les mérites dans le poème suivant d'inspiration patriotique :

« الصوت صادى من عروشى أفادى اكهرب قلوب الناس كيف انادى
من كنينى خارج ضارب بسهمى فى الكلام الدارج
بنجد صندى ما تحب عبارج تشعل النار اذا قدحت ازنادى »

« Ma voix sort des racines de mon cœur

Electrisant les cœurs des gens lorsqu'elle les appelle.

Elle sort du plus profond de moi-même ;

Mes mots, comme des flèches, je les choisis dans la langue
quotidienne.

Langue vigoureuse et ennemie des circonlocutions.

Elle embrase les cœurs lorsque je passe à l'action ».

De ce groupe de « Taht es-Sour », deux figures surtout émergent : celles d'Ali Douagi et d'Abdelaziz Laroui. Celui-ci peut être considéré comme le père de la prose tunisienne. Son nom, en tout cas, est devenu synonyme de la langue tunisienne puisque le peuple en parlant d'elle et pour rendre hommage à celui qui en avait usé avec tant d'expressivité, d'élégance, de charme et d'humour, avait coutume de dire : « Lûgat al-'Aoui », « la langue de Laroui ».

Outre les chansons, les articles de journaux, Ali Douagi a enrichi la littérature tunisienne d'expression tunisienne de nombreux sketches radiophoniques, embryons des futures pièces de théâtre en tunisien. Il est aussi le précurseur des nouvellistes et des romanciers qui rédigeront leur dialogue en tunisien. Sa prose classique, dépouillée des colifichets de la rhétorique rase la langue parlée. Un pas de plus, une recherche en plus dans la technique de l'expression et il y tombait. Il y est tombé, d'abord dans les dialogues (cf. « Le lampadaire éteint » (المصباح المظلم) du recueil de nouvelles (سهرت منه الليالي) (A cause de lui, j'ai veillé tant de nuits), puis dans les contes et nouvelles de bout en bout. (cf. « Founa philosophe » (فونه تنفلسف). Il a ouvert ainsi la voie aux romanciers et nouvellistes de la génération suivante : Rached Hamzaoui, Abdelkader Ben Cheikh, Salah Garmadi et surtout Béchir Khraëif.

Mais c'est l'œuvre d'Abdelaziz Laroui qui constitue incontestablement le plus grand monument de la littérature tunisienne d'expression tunisienne. Grâce à la radio, Laroui est devenu le « Fdaoui » national et même maghrébin puisque ses contes et ses chroniques étaient suivis au-delà de nos frontières par les auditeurs libyens et algériens. Laroui a puisé la plupart de ses contes dans le répertoire populaire mais il les a marqués de son style personnel tout comme La Fontaine empruntait le sujet de ses fables aux Anciens mais les racontait de manière neuve, originale et inimitable. Ayant fait son tour de Tunisie linguistique en exerçant de nombreux métiers, Laroui a assimilé au contact du peuple une foule d'expressions et de proverbes, de tournures linguistiques. Aussi son « dialecte » monastirien tout d'abord, puis tunisois, est-il devenu une véritable langue tunisienne comprise et dégustée par l'ensemble des Tunisiens à quelque couche de la population qu'ils appartiennent. C'est que Laroui était aussi un merveilleux conteur qui, par son humour, son esprit critique, sa langue incantatoire savait capter

Cette période fut aussi une période faste pour le journalisme en langue tunisienne égayée par les caricatures des humoristes. De véritables « Canards enchaînés » locaux qui amusaient par leurs chroniques truculentes les lecteurs et brocardaient les autorités du Protectorat en soutenant le Néo-Destour. De 1930 à 1960, on ne dénombre pas moins de seize titres de journaux réguliers ou éphémères tels que «Az-zahou» (La Joie), «Ach-Chabab» (La Jeunesse), «An-Nadim» (Le Commensal), «Al-Watan» (La Partie), «As-Sūrūr» (La Gaité), «Kol say bil maksūf» (Cartes sur table), «Al-Farzazzu» (La Cigale), etc... En lançant son journal «As-Surūr», Ali Douagi qui a pris comme symbole la figure légendaire du chanteur populaire Galadima, justifie ainsi son entreprise dans un texte manifeste : « Le peuple travaille : l'ouvrier à son usine et le paysan à son champ. Et, «As-sourour» les délasse et les déride. C'est le seul journal populaire où l'homme du peuple trouve l'utile et l'agréable, ce qui allège son dur labeur et l'aide à supporter ces pénibles temps de crise ». Après avoir parlé des journaux à « aristocratique culture », Ali Douagi ajoute : « Il n'en est pas de même pour nous. Nous sommes du peuple, de son niveau et du niveau de sa culture... Nous ne différons du peuple qu'en ceci : le peuple travaille, et nous, nous chantons pour lui ».

L'œuvre de Bayram et-Tounsi, le compositeur de quelques merveilleuses chansons d'Oum Kalthoum, est aussi importante que celle d'Ali Douagi dans le domaine du journalisme et de la poésie populaire. Se déplaçant d'un pays arabe à un autre, Bayram et-Tounsi, dont se réclament aujourd'hui de grands poètes populaires égyptiens tels qu'Ahmed Fouad Nagam ou Abderrahmane al-Abnoudi, a contribué à l'essor de la langue tunisienne aussi bien que de la langue égyptienne par des poèmes d'une frémissante sensibilité et d'une facture impeccable qu'anime un souffle révolutionnaire avec des exigences démocratiques. Il a su faire du « dialectal » un outil d'expression perfectionné à tel point que l'écrivain égyptien Mahmoud Taymour, défenseur de la langue classique, a cru bon d'attirer l'attention sur ce qu'il pense être un danger pour cette langue : l'essor du « dialecte ». Il a tiré la sonnette d'alarme « انى لاخشي على العربية الفصحى من بيرم التونسي » en déclarant : « Bayram at-Tounsi me fait beaucoup craindre pour le sort de l'arabe classique ». Déclaration qui révèle une certaine mentalité.

tunisienne des contes, des nouvelles, des poèmes et des chansons. Le même miracle artistique, dirions-nous, va se produire dans cette enclave au cœur de la Médina tunisoise que celui, mutatis mutandis, qui se produisit quelques siècles plus tôt en Andalousie lorsque des poètes se libérèrent des entraves syntaxiques et prosodiques pour composer leurs «Azgāl». Là encore, il s'agit d'artistes que les expériences ont mûris, que la vie a meurtris, auxquels on ne pouvait plus en faire accroire et qui ont cherché à faire passer leur expérience personnelle dans la langue quotidienne, celle du vécu et de l'authentique. La fidélité à eux-mêmes et à leur milieu est le souci constant de ces auteurs qui se sont dégagés de l'imitation pour traduire leur être profond.

« هذه غناية جديدة ميزانها الآهات والتنهيدة »

« Voici une chanson nouvelle dont les mesures sont les «ahat» et le soupir »

dit Mohamed Laribi, en un vers qui résume parfaitement les aspirations de cette nouvelle littérature qui s'est dégagée de l'ornière de l'imitation et de la grandiloquence.

Grâce à ces poètes, la chanson tunisienne a connu son âge d'or. La musique de Khémaïs Ternane ou de Mohamed Triki, la voix de Saliha, d'Ali Riahi ou de Hédi Jouini ont trouvé des paroles « non de vent ains de chair », comme eût dit Montaigne qui affectionnait lui aussi « le parler simple et naïf tel sur le papier comme à la bouche ». Parmi ces poètes-chansonniers citons surtout Ali Douagi, Mahmoud Bourguiba, l'humoriste Salah Khémissi, Abderrazaq Karabaka, l'auteur de deux vers qui chantent encore dans les mémoires :

كسرت الكاس وذهبوا محييت المكتوب
وكذبت الناس السي قالوا : محال يتسوب

« J'ai cassé mon verre et avec son sang, j'ai effacé le Mektoub, faisant mentir ainsi ceux qui ont dit : Impossible qu'il se repentisse ».

De Karabaka citons encore le début de sa célèbre élégie :

« ك ابغيت اطيرو يا حمامة تبقي على خير وبالسلامة »

« Puisque tu désires t'envoler, ô colombe
Et bien ! bonne chance et salut ».

touristes étrangers ne différant guère du spectacle de nos ancêtres que par ce qui nécessite notre précipitation continue vers le gouffre de la mort ».

Quant à Chabbi, l'auteur de « Agāni al-Hayat » (Les Chants de la Vie) mais aussi de cette courageuse conférence « Al Hayal as si'ri inda al-arab » (الخيال الشعري عند العرب), il nous a laissé dans ses « Mémoires » (مذكرات) une page extrêmement précieuse, datée du 13 janvier 1930. Il s'agit d'une discussion entre Chabbi et ses amis hommes de lettres, Zine al-Abidine Snoussi et Brahim Bouroq'ā, sur la langue et la littérature arabes populaires. Elevé dans un milieu conservateur, nourri de belles-lettres arabes, le zitounien Chabbi était certes pour un arabe classique mais vivant, savamment et sagement nourri d'expressions populaires. Il nous rapporte cependant avec honnêteté les points de vue de Snoussi et de Bouroq'ā tout en reconnaissant lui-même, de bonne grâce, l'expressivité de la langue du peuple. « Notre littérature populaire, dit Zine al-'Abidine Snoussi, se caractérise par des expressions justes et pittoresques, des images fort belles et une imagination très libre. Tout cela force l'admiration. Je me rappelle avoir lu une fois avec Abou al-Qacim un texte écrit en langue populaire où l'auteur a décrit l'éclair infiniment mieux que n'importe quel poète et avec des images qui ne sont venues à l'imagination d'aucun artiste ». Quant à l'opinion de Brahim Bouroq'ā, la voici rapportée par Chabbi dans cette même page : « Je suis persuadé que la littérature populaire en Tunisie est plus expressive que la littérature qu'on y lit en arabe classique. C'est que les écrivains tunisiens en arabe classique sont prisonniers d'un grand nombre de clichés linguistiques et de contraintes poétiques qui les forcent à imiter les Anciens, indépendamment du fait qu'ils écrivent en une langue qui n'est pas la leur. Les chefs de file de la littérature populaire sont loin, eux, de cet esclavage que subit l'écrivain tunisien en arabe classique. Il y a autant de différence entre les œuvres de celui-ci et les œuvres de celui-là qu'il y en a entre une littérature d'imitation et une littérature spontanée » (Les « Mémoires » de Chabbi. Edition S.T.D. pages 51 - 54).

Le groupe de « Taht as-Sour » est moins préoccupé de théories que de la pratique réelle de la langue quotidienne. Ces écrivains d'horizons divers et impécunieux, vivant en marge des cercles arabophones et francophones, cultivant la vie de bohème, vont composer en langue

appelé « الاتصال المباشر » (al-ittisal al-mubāsar) ou « contact direct », dans la langue de tout le monde. Pour la première fois dans l'histoire de notre pays est né un nouveau genre, celui du discours et de l'éloquence, tellement prisés par les Arabes, mais cette fois en langue tunisienne. Ces discours extrêmement nombreux (et fleuves !) constituent un monument et un témoignage linguistiques de première importance. Certains d'entre eux qui traitent de problèmes cruciaux (la liberté des peuples, l'instauration de la République, l'émancipation de la femme, etc...) et qui cherchent à susciter l'homme de la liberté contre l'homme du « Mektoub », peuvent être à juste titre annexés à la littérature comme ceux d'un Danton, d'un Robespierre, d'un Mirabeau du temps de la Révolution française dont l'idéal animait les auteurs de ces discours et en particulier Bourguiba. Il est regrettable cependant que ces discours, dits et enregistrés en langue tunisienne soient fixés par écrit (et traduits !) seulement en langue classique.

Toujours est-il que dès 1930, le problème de la langue s'est posé en Tunisie, à la suite des autres pays arabes ou en même temps qu'eux. Nous avons le précieux témoignage des deux écrivains les plus représentatifs de cette époque, Tahar Haddad et Abou-al-qacim Chabbi. Le premier, émancipateur de la mère, (« Imra'atouna fi as-sari'ati wal Muġtama ») (امرأتنا في الشريعة والمجتمع) et qui eût pu être l'émancipateur de la langue maternelle, déplore dans ses « Pensées », (Hawatir) écrites en 1933 et publiées seulement en 1975, l'état où se trouvait à cette époque la langue arabe en disant : (nous traduisons) : « La langue arabe en Tunisie s'est retranchée à la Zitouna. C'est là qu'elle est conservée depuis des siècles aussi éloignée de la vie que la vie est éloignée d'elle. Les Zitouniens se montrent fort jaloux de la conserver dans cet état tel un dépôt qu'on leur a confié et qu'il doivent préserver de tout changement et de toute évolution moyennant les rétributions qu'ils perçoivent. Ce rôle est le leur dans la plupart des disciplines qui y sont enseignées. Et rien ne ressemble davantage à la zitouna que ces souks de la Médina qui font cercle autour d'elle, frappés du même immobilisme et tout autant incapables d'évoluer. La situation étant la même, il ne serait guère étonnant que l'avenir de la langue arabe soit identique à celui de ces métiers artisanaux moribonds autour d'elle. Il ne serait pas étonnant non plus que notre vie ne soit plus qu'un jeu de guignols historiques gesticulant sous le regard des chercheurs et des

partie l'engourdissement de l'outil d'expression durant ces siècles d'immobilisme. Mais l'imprimerie va surtout profiter à la langue arabe classique, la seule, pensait-on, selon les anciens critères, qui pouvait ou devait s'écrire. Les dialectes arabes, toujours dépréciés, n'ont pas bénéficié de l'invention de Gutenberg, comme quatre siècles plus tôt, les dialectes européens que « La sœur des Muses et la dixième d'entre elles » (ainsi le poète de la Renaissance Joachim Du Bellay saluait avec enthousiasme l'Imprimerie !) allait aider à se diffuser et à se fixer en langues nationales. Néanmoins, quelques journaux en langue tunisienne allaient apparaître (à partir de 1901) et stimuler la production dans la langue du pays en fixant par écrit une partie de la production orale du siècle précédent (contes, poésies, etc...) avec laquelle ils alimentaient leurs colonnes.

Mais si l'Imprimerie n'a pas tellement profité à la langue tunisienne, en revanche, la T.S.F. (comme on disait à l'époque), implantée à Tunis en 1938, a contribué à sa diffusion à travers tout le pays. Pour meubler les programmes de la radio, il fallait une abondante production sans cesse renouvelée. Celle qui convenait le mieux était évidemment celle qui était dans la langue de tout le monde, (pièces de théâtre, sketches, chroniques, contes, commentaires, chansons, etc...). D'où la mobilisation du talent primesautier des écrivains de « Taht as-Sour » pour la radio et la reconversion de certains écrivains appartenant à d'autres horizons et qui jusque-là n'utilisaient dans leur production que l'arabe classique.

Divers autres facteurs allaient contribuer à la prise en considération de la langue parlée dans le pays : contact avec l'étranger (voyages) et avec les étrangers (sur place), renaissance (An-Nahda) dans le monde arabe où le dégoût de l'esprit signifie aussi, ipso facto, dégoût de la langue. Mais le facteur le plus important est incontestablement le combat pour l'indépendance politique et l'affirmation de la personnalité tunisienne, arabo-musulmane.

Rompant vigoureusement avec les méthodes des Conservateurs, le Néo-Destour, fondée en 1934 par Habib Bourguiba, voulait être plus proche du peuple en s'adaptant à son niveau et en adoptant la tactique pédagogique qui s'est révélée extrêmement payante de ce qu'on a

sion et de raffinement du sentiment. Cela vient du fait que la culture populaire et la culture de la « hâssa » (l'élite) ne se sont pas enrichies mutuellement. La première est trop concrète, la seconde trop abstraite. La poésie populaire est trop engluée dans la glèbe du terroir alors que la poésie post-classique est trop aérienne et, dans les meilleurs des cas, comme ces jardins suspendus de Babylone, construits à grands frais sur des terrasses. La rencontre des deux cultures et leur inter-pénétration aurait ranimé la flamme de la poésie dans notre pays et l'aurait surtout réglée. La mèche de la poésie populaire, dirions-nous, est trop noyée dans l'huile alors que celle de la poésie post-classique en manque, se nourrissant dans des cas exceptionnels (Chabbi) du sang du poète lui-même. Cela n'a pas empêché que, de temps en temps, elle a jeté de magnifiques lueurs, cette poésie populaire « où il se peut que la poésie tout court se soit réfugiée à basse époque », comme le disait un fin connaisseur, Hassen Hosni Abdelwahab, cité par Jaques Berques dans son dernier ouvrage. « Langages arabes du présent » (page 54).

II. UNE LITTÉRATURE ÉCRITE ET URBAINE.

ROLE DE LA « T.S.F. », 1930 - 1960

Cette poésie orale et rurale a continué et continue encore à exister, plus que jamais figée dans cette forme traditionnelle, mais à partir du début du XXème siècle, une production urbaine en langue tunisienne, écrite cette fois-ci, a vu le jour dans la capitale de notre pays et au cœur de cette capitale, aux carrefours populaires de Bab-Souika et de Halfaouine ou de Bab-Jedid. Des écrivains se réunissaient dans certains cafés de ces artères populaires dont le plus important était le café de Taht-as-sour (قهوة تحت السور) devenu célèbre par le groupe de poètes, de nouvellistes, de journalistes, de peintres et de caricaturistes qui le fréquentaient et qui ont constitué un véritable cénacle littéraire qui ne défendit peut-être pas la langue tunisienne par des traités théoriques ou par des prises de position tranchées en sa faveur, mais qui, à coup sûr, l'illustrèrent par une abondante production.

Plusieurs facteurs vont favoriser, à des degrés divers, l'essor de la langue tunisienne. C'est d'abord l'introduction de l'Imprimerie qui a été utilisée pour la première fois dans notre pays en 1860, avec un terrible retard de plus de quatre siècles sur l'Europe, ce qui explique en grande

« موقوف نجيو بتعديل من خزنة الهيكل
منصل على الحرف تفصيل ما فيه كلمة زايده »

Le «Mogof», je le compose avec mesure, puisant dans le trésor de l'imagination.

La forme est parfaitement adaptée à l'idée, aucun mot n'y est de trop ».

Ou encore ceux-ci :

« الشاعر الشعر يجيبه ويختار ويقاني الفاظ عجيبة
ويسهر عليه الليل في ترتيبه ويرمي المرأ ويعيره بمعاره »

« Le poète compose ses vers. Il choisit et cueille avec soin les mots admirables.

Il veille la nuit entière pour que chaque mot soit à sa place tout en étant lui-même son critique vigilant ! »

D'ailleurs l'adjectif «sandi» (ou «sandi» comme disent les citadins)qui désigne toute expression vraie et bien frappée, capable de défier le temps, ne vient-il pas justement du nom d'un de ces poètes populaires, «Abdessamad», connu par l'énergie, la vigueur et la saveur de ses propos. Il est un maître dans l'art de la parole. Le fait de dire « Abdessamad qāl qilmat » (Abdessamad a dit....) fait dresser les oreilles.

Les limites de la poésie populaire :

Mais la poésie populaire comporte certains défauts qui se sont accusés avec le temps. Elle s'est enfermée sur elle-même et a très peu évolué au cours des siècles. S'élaborant dans une optique routinière, dans un monde clos en marge du développement intellectuel et des conquêtes de l'esprit humain, dans le contexte international, elle n'a fait que perpétuer une certaine tradition héritée de génération en génération et sans une véritable perspective de perfectionnement de l'expres-

écrit) aurait détourné de la langue maternelle ces poètes qui sont le plus souvent analphabètes ou dotés d'un bagage culturel surtout religieux.

Mais malgré les limites de leur horizon culturel, ces poètes qui exerçaient tous des métiers manuels (agriculture, artisanat), n'en avaient pas moins une haute conception de leur art. Une sélection naturelle se faisait parmi eux et ne s'imposait que les plus puissamment doués et ceux dont le verbe éclipsait tous les autres. Ces poètes-là sont désignés sous le nom de « fūḥūl » (maîtres incontestés). « Fūḥūl » est le pluriel de « fḥāl » qui désigne le béliet, le mâle le plus fort du troupeau.

Ces poètes qui s'adressent à tout le monde dans la langue courante souhaitent cependant qu'il y ait parmi leur public des personnes intelligentes et perspicaces, capables de saisir le sens véritable de leurs propos qui sont le fruit d'un long travail et d'une véritable ascèse artistique. Ils n'ont pas laissé d'écrits théoriques mais chez beaucoup d'entre eux nous trouvons des déclarations de ce genre très révélatrices de la haute conception qu'ils se faisaient de leur poésie. Nous y trouvons des critères tout à fait « classiques » : clarté, concision, propriété du terme, travail acharné allant jusqu'au sacrifice que seuls peuvent endurer les forts. Il n'est pas donné à tout le monde d'entrer dans « le brasier » pour reprendre le titre d'un poème d'Apollinaire, comme le dit ce poète aux accents prométhéens :

« ساس الادب ليه بيان يحقوه اهل الحقيقة
والسى حوالبه كتان باطل اخش الحريقة »

Vers qu'on peut traduire librement ainsi :

Que nul n'entre ici s'il n'est véritablement poète ;
Celui dont les vêtements sont en tissu, a tort d'entrer dans le brasier !

Voici encore des propos qui montrent que ces poètes avaient à cœur aussi de polir et de repolir leurs vers pour que fond et forme s'adaptent parfaitement sans fioritures :

9/ بدت تندده بالصوت من تحت الدخان

هذا آخر أجلها قدر وكتب ...

9/ Elle criait au milieu de la fumée. Sa vie est arrivée à son terme : telle est la volonté de Dieu.

L'histoire officielle de la littérature arabe a toujours passé sous silence le témoignage de ces poètes qui ont pris pourtant une part active aux événements de l'histoire de notre société. Certains d'entre eux ont su concilier le verbe et l'action et ont payé de leur tranquillité, de leur sécurité et parfois même de leur vie le goût de la liberté et de la justice.

Il serait long de mentionner encore dans cette brève étude les autres thèmes traités par la poésie populaire tels que le panégyrique, la satire, la critique sociale, etc... Cette production est abondante et une partie infime seulement en a été exhumée. Mohamed Marzouqi a eu le mérite de nous fournir en des publications largement accessibles des fragments de cette poésie populaire dont nous allons dégager quelques traits essentiels.

LA LANGUE : Il S'agit de la langue arabe débarrassée des déclinaisons. Au cours des siècles, le fossé s'est creusé de plus en plus entre les deux langues au niveau des structures linguistiques et du vocabulaire à tel point qu'on peut parler d'une nouvelle langue tout à fait indépendante de la langue-mère : l'arabe classique.

La langue de la poésie populaire, du moins celle de la période étudiée, est essentiellement bédouine. Elle présente quelques différences avec la langue des citadins au niveau de la prononciation et du vocabulaire. Celui des citadins, par le contact plus fréquent avec les étrangers, est plus métissé. Dans l'un et l'autre cas, on note cependant l'aptitude de cette langue à assimiler les mots étrangers et à leur donner un cachet typiquement arabe et tunisien.

Si le nombre des poètes populaires bédouins l'emporte nettement sur celui des citadins, cela s'explique par le fait que la population tunisienne de cette époque était surtout rurale et qu'à la campagne on trouvait très peu d'écoles dont l'enseignement (en français et en arabe

2/ كيف شافوا المقاومة ركبهم خذلان
واعطوا الخبرا جا الجيش يخب

- 2/ Devant notre résistance, elle fut prise de frayeur
elle envoya des messages et l'armée accourut en toute vitesse

3/ طوق بينا ودارع الرابع تركان
آمر بالتسليم والا يبدأ الضرب

- 3/ Elle nous encercla de tous côtés et nous donna l'ordre de nous rendre, sinon elle ouvrirait le feu.

4/ فينا راجل صاح : الى يهرب جبان
الموت مع الاجال بالامر من الرب

- 4/ Parmi nous un homme alors s'écria : Poitron, celui qui s'enfuira !
On ne meurt qu'à son terme et par la volonté de Dieu ! »

5/ نادى بالجهاد يا الله يا شجيمان
ترمينا على بعضنا واشتد الكرب

- 5/ Il appela au combat : « En avant ! les braves ! »
Nous nous jetâmes les uns sur les autres et l'assaut fut terrible

6/ وفينا الى بالحجر يفشم عثمان
وفينا الى بالمصاغي المسكر شيب

- 6/ Les uns lancèrent des volées de pierres, les autres,
armés de bâtons, se ruèrent sur les soldats

7/ المسكر بالسلاح يهد بالنيران
ونحن كان صدورنا عرضه للحب

- 7/ Ceux-ci firent feu de toutes leurs armes
et nous n'avions que nos poitrines à opposer à leurs balles

8/ اول الى استشهدت من النسوان
بنيه بن مطير تزغرت ليها قلب

- 8/ La première victime fut une femme,
une jeune fille nommée Ben Mtir. Elle lançait des youyous et était
vraiment courageuse.

dans l'oubli. Mohamed Marzouqi signale ce vers par lequel commence l'une d'entre elles :

« الله ينصر بن غذاهم جماعة الباطل فياهم »

« Que Dieu accorde la victoire à Ben Gdahum

Qui a mis en déroute les tyrans ».

Quelle fut la réaction du peuple lors de l'installation du Protectorat en 1881 ? C'est ce que nous décrivent plusieurs poètes profondément marqués par cet événement. L'un d'eux, Hassen Sâssi, évoque les charmes de la Tunisie qu'il compare à une belle parée de ses plus beaux atours et livrée avec légèreté par le Bey Sadok au viol de la colonisation :

بلاد الشهوة

بلاد المحور والطرف والقهوة (1)

حفلت وحرقت وزدت بهوة

وخرص الذهب تستاهلي تطنيشه

الصادق قطع زهوك يقطع زهوه

اعطاك باردة لحلوب بخناشيشه

Plus proche de nous, le poète Hédi Ben Slimane relate l'événement du cimetière Al-Gallâz (1911) en une longue épopée dont nous extrayons les vers suivants qui témoignent du sacrifice consenti par les couches les plus humbles de la population, hommes et femmes, pour sauvegarder les valeurs nationales :

1/ ... البوليسية هاجمه علينا هجمان (2)

ظنوا باش نسلموا وياخذنا الرعب

1/ La police nous chargeait avec violence

croyant que nous allions renoncer et avoir peur

(1) Cité par M. Marzouqi dans son poème.

(2) Ibid.

Sa taille ; un vaisseau de guerre,
 Qui va écumer la haute mer.
 Tirer le feu de ses puissants can-
 nons et rapporter un riche butin
 ravi aux roumis.
 En son refuge, il est rentré en
 glissant sur les eaux,
 Ainsi Ftima (3) est apparue avec
 sa superbe allure.
 Elle s'approche ; démarche har-
 monieuse,
 Sa taille fait l'effet d'un étendard
 déployé.
 Son front brille comme l'éclair
 éblouissant,
 Qui jaillit dans la nuit éclipsant
 l'une et étoiles.

القيد مركب محارب
 زاير بحور الزخيمة
 بمدافع الكور يضرب
 من الروم جايب غنيمة
 للوكور روح مسرب
 هك هزعت فطيمة
 جيت تترشيق
 القيد يظهر في مثيل السنجق
 وجبينها مثل البرق يخفق
 تلج لمج غطى القمر ونجومة

La poésie populaire offre aussi, à qui sait l'interroger, une peinture pertinente de la société tunisienne à travers les siècles. Il n'est aucun événement important de notre histoire qu'on ne retrouve évoqué dans cette littérature qui est une mine de renseignements pour l'historien et le sociologue. En effet, les poètes populaires étaient très proches du peuple et surtout de ceux qui se sont révoltés contre le pouvoir beylical ou les autorités coloniales tels qu'Ali Ben Gdāhum ou le fameux Mo-hamed Dagbāgi ou les poètes guérilleros B. Sāssi, al-Ghūl, Ben Sdīra, etc... Ils perpétuent une vieille tradition, celles des poètes antéislami-ques qui étaient les hérauts, les historiographes de leur tribu et, le cas échéant, ses défenseurs.

De nombreuses épopées ont été composées sur la révolte d'Ali ben Gdāhum en 1864. Les lourdes charges fiscales, l'institution d'un nouvel impôt, la capitation (al-māgba), l'abus des collecteurs qui achetaient cette charge extrêmement lucrative auprès du bey, ont poussé Ben Gdāhum à prendre la tête d'une insurrection armée contre l'autorité beylicale. Faute d'avoir été enregistrées à temps ces épopées ont sombré

(3) Autre diminutif de Fatma.

de prises. Ainsi l'auteur décrit-il la démarche altière de la bien-aimée, avec un goût, des images et des termes qui rappellent curieusement le Baudelaire du « Beau navire » :

« Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,

Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large
Chargé de toiles et va roulant

Suivant un rythme doux et paresseux et lent ».

Il n'est pas jusqu'à ce « rythme doux et paresseux et lent » qu'on ne retrouve encore dans ce poème où l'auteur évoque ainsi la démarche voluptueuse de cette femme :

« جيت تترشق القد يظهر في مثل السجق »

« Elle arrive en se déhanchant voluptueusement ;
Et sa taille semble un étendard déployé ».

Nous citons en entier ce beau poème qui révèle aussi une maîtrise parfaite de l'expression poétique.

| | |
|---|---------------------------|
| L'amour ardent que tu m'as inspiré me brûle (1) les entrailles, | خليت نارى فى الحشى مرسومة |
| O Fattouma ! (2) dont la passion m'a causé une bien vive douleur. | وليمتنى بهواك يا فطومة |
| Plusieurs aussi, tout comme moi, en sont victimes, | صاب جماعة |
| J'évoque une gazelle. Ah! quelle beauté avec son voile ! | هكك ناع الريم زين قناعة |
| Sa taille semble un vaisseau qui a ouvert ses toiles, | قد مركب كيف حل قلاءه |
| Pour affronter les vagues et la brise marine. | بوج على موج بحر بنسومة |

(1) poème cité par Tahar Guiga dans « Al-Fikr » de novembre 1966.

(2) Diminutif de Fatma.

La joue de Salha est comme l'éclair à sa naissance, avant les coups de tonnerre précipités.

Salha s'élève comme un cyprès au bord d'un chemin. La salive de Salha, chose précieuse, est comme les dattes aligues.

Ton amour, O fille, meurtrit mon cœur.

La joue de Salha est comme l'éclair qui brille quand le tonnerre gronde.

Le corps de Salha est flexible comme un cyprès, un jour de vent. O Salha !

Pourquoi ton cœur est-il dur comme la pierre ? Et pourquoi restes-tu silencieuse ?

خد صالحة برق وقت ان يتيق
ورعده حبيق

قد صالحة سروله على الطريق
ريق صالحة مثل تمر العليق
شي معتبر

بهواك يا البنيت قلبى انضر

خد صالحة برق وقت ان يليق
ورعده كسيح

قد صالحة سروله يوم ريع
يا صالحة لاش قلبك كسيح
مثيل الحجر

اش بك ساكنه ما تردى خبر ؟

Le poème suivant composé par un poète anonyme mais originaire sans doute d'une région côtière, est intéressant à plus d'un titre. On y trouve, sans affectation ni colifichets, l'expression de l'amour du poète. « Voilà ce que peut dire un cœur vraiment épris », serait-on tenté de dire avec Alceste qui commente ainsi « une vieille chanson » populaire rappelée au poète précieux Oronte dont il venait d'entendre le sonnet. (Le Misanthrope, Acte I, scène 2). Mais ce sont surtout les images de ce poème qui, par leur force et leur originalité, retiennent l'attention. Elles sont dans l'ensemble inspirées par la mer et toutes les choses vues par le poète. La taille de la bien-aimée est comparée à un vaisseau ouvrant ses voiles et sur le point de prendre le large, aidé par une brise favorable.

« قد مركب كيف حل قلاعه بوج على موج البحر بنسومه »

Cette comparaison se retrouve encore dans la langue quotidienne. D'une femme bien faite et au port majestueux, ne dit-on pas encore qu'elle ressemble à un vaisseau ? L'atmosphère houleuse de la passion est suggérée encore par notre poète grâce à ces vaisseaux de guerre qui, après avoir affronté la haute mer et les adversaires, reviennent chargés

sortes de poésie : une poésie anonyme et une poésie plus récente, signée par des poètes connus tels que Hamād et Ahmed Bargouï, Ahmed Mālek, Ben Mūssa, Abdelaziz 'Omranī et tant d'autres. Une partie infime (mais déjà représentative) de cette poésie a été collectée. Comme pour l'iceberg, la partie la plus importante est encore cachée et ignorée.

La poésie érotique qualifiée de « verte », « Al-Aḥḍar » الاخضر par les poètes populaires est fort abondante dans cette littérature. Lorsque ces poètes éprouvent une passion sincère et qu'ils cherchent à la traduire de manière personnelle, ils trouvent des accents profondément humains qui nous touchent autant sinon plus que les vers post-classiques élaborés et laborieux.

M. Tahar Guiga cite dans la revue «Al-Fikr» de novembre 1968 un poème d'une farouche beauté dédié par un poète anonyme (mais dont on sait qu'il est de la tribu des Ouled 'Ayyar) à la femme qu'il aime : Salha. Aucune mièvrerie dans ce poème mais une évocation vivante de la bien-aimée, une conception tragique de l'amour et une description délicate et comme impressionniste des traits de la Salha.

Salha

صالحه

La joue de Salha réjouit la vue
comme un éclair durant une nuit.

خُد صالحه برق عقب الشهر
زهى فى النظر

Salha ressemble à un vrai cyprès
dans un Ksar.

قد صالحه سروله فى قصر

La joue de Salha est comme un
éclair éblouissant au déclin du
soir.

خُد صالحه برق عقب العشية
لمع بان ضيه

Salha se dresse comme un vrai
cyprès au bord de la route.

قد صالحه سروله فى النتية

Le corps de Salha est comme
celui d'une jument de roi, un
jour de bataille. Seuls l'attaquent
ceux marqués pour la mort.

جوف صالحه شاجبه سلطانية
نهار الخطر

يداوروا وراها مقاصير العمر

Marzouqi ont noté la similitude frappante qui existe entre la poésie populaire du Sud tunisien notamment et celle de l'époque antéislamique. Il s'agit moins d'imitation (car beaucoup de poètes populaires sont analphabètes ou de culture coranique très limitée) que de réactions analogues d'êtres sensibles, doués d'éloquence et vivant au contact de la nature dans une société qui n'est pas très différente de celle de la péninsule arabique aussi bien par sa faune que par sa flore ou par ses traditions bédouines. Mohamed Marzouqi a établi un parallèle entre la description du cheval et de l'orage par Imrou'ei al-Qaïs et celle d'Ahmed al-Bargou'fi, poète du sud tunisien, mort en 1931. Celui-ci peut soutenir la comparaison avec l'illustre devancier qui n'était lui aussi après tout que le poète populaire de son temps et de sa société antéislamique avant que la langue arabe ne fût codifiée et définitivement fixée par écrit.

Des idées tout à fait identiques sont parfois évoquées par les poètes classiques et les poètes populaires. Non seulement ceux-ci ne le cèdent en rien à ceux-là mais leur expression est aussi plus elliptique, plus suggestive et, étant proche de la langue concrète et naturelle, plus amusante (exemple ici : « Sibani ! » (le vieux ou la vieille) .

« لم يخلق الله خلقا كنت ابغضه مثل العجوز وعين الكلب والقمر
هذا يصبح وهذا يستضاء به وهذه شيخة قوامة السحر » (1)

De toutes les créatures je ne déteste rien tant que la vieille femme, l'œil du chien et la lune.

L'un crie, l'autre éclaire. Quant à la vieille, elle veille jusqu'à l'aube» Cette idée le poète populaire la rend en un seul vers :

ثم ثلاثة يكرهوا جيانى ضوء القمر والكلب والشيبانى

« Il y en a trois qui détestent ma venue : la clarté de la lune, le chien et le vieillard ».

Son grand mérite est aussi de s'être exprimé dans la langue de son époque avec les tournures et les mots de tout le monde.

Avant de dégager les caractéristiques de la poésie populaire, il convient d'en présenter quelques fragments. Nous distinguerons deux

Ce qu'Abu-Nawas avait commencé à faire à Bagdad, certains poètes andalous l'achevèrent dans la péninsule ibérique loin du berceau austère de la langue et de la prosodie arabes et dans une atmosphère de « fêtes galantes ». Le « zağal » constitue une évolution subtile et délicate de la poésie arabe, réalisée par des poètes cultivés et raffinés. Mais le mouvement a tourné court. La syntaxe et la prosodie traditionnelles l'emportèrent de nouveau. Avec la poésie populaire, au contraire, l'évolution sera «sauvage», marginale et autonome, mais extrêmement foisonnante.

Etant donné la différence de nature des deux langues, surtout dans le compte des syllabes (les brèves et les longues), la prosodie de la poésie populaire diffère totalement de la prosodie classique. On y trouve plusieurs genres poétiques dont les principaux sont le «Gsim», (المسدس) et «al-Msaddas» (الموشف) «al-Mogof» (القسيم) la « Malzūma » (المزومة). Les mètres sont extrêmement nombreux et, comme ils n'ont jamais été codifiés, les inventions sont fréquentes. Ce qui compte surtout, c'est la musique du vers, le jeu subtil des rimes et le rythme. Celui-ci n'est pas artificiel mais lié à l'activité quotidienne. Les premiers poètes arabes avaient tiré le rythme de leurs vers de la cadence de la chamelle ou du galop du pur-sang. Les poètes populaires les tirent du rythme des activités quotidiennes : poésie des tisseuses, des terrassiers, des pêcheurs, des prisonniers, etc... Citons certains mètres tels que le «Maghraoui», (المغراوي) le «Ardhaoui», (العرضاوي) «l'Aroubi», (العروبي) le «Sadaoui». (السداوي). Celui-ci doit son origine à une danse populaire et le «Zendali», (الزندالي) du nom d'une prison beylicale, située au Bardo, où les détenus pour tuer le temps composaient des poèmes en tambourinant sur un objet ou en battant des mains :

« عيشة قالت قولوله يـزرب رائي معجولة (1) »

« Aïcha a dit : dites-lui de se hâter, car je suis extrêmement pressée »

Pour ce qui est des thèmes, il n'en est aucun de la poésie classique qui n'ait été traité par les poètes populaires. Sadok Rezgui et Mohamed

(1) Cité par M. Marzouq (ibid).

Ces chansons du folklore extrêmement nombreuses et variées rythment aussi les activités de la vie quotidienne (travaux des champs, marchés, travaux de la mer, de la mine, etc...) ou célèbrent des cérémonies traditionnelles telles que les mariages, les fêtes religieuses, les naissances ou les funérailles.

D/ La Poésie :

La poésie épique et lyrique prolonge en réalité le domaine de la chanson. D'ailleurs le poète populaire est connu aussi sous le nom de «gannāy» (غنائي) qu'on pourrait traduire par chanteur ou par aède. C'est que la poésie populaire remplit plusieurs fonctions et cherche à joindre l'utile à l'agréable. Mais étant donné l'abondance de la matière et sa variété, on peut la considérer comme un genre vraiment à part.

Cette poésie découle directement du « rağaz », (mètre de la prosodie classique, extrêmement court et simple) et du « zağal » (mètre de la poésie andalouse) qui a sensiblement assoupli la versification, la syntaxe et la morphologie traditionnelles. De nombreux « azgal » sont composés dans une langue qui rase le « dialectal », qui tombe souvent dans le « dialectal », c'est-à-dire un arabe simple avec les mots de tous les jours et sans déclinaisons.

Le raffinement de la vie en Andalousie, le désir de vivre sa vie et d'adhérer authentiquement à l'instant présent, unique et fugitif, ont poussé plusieurs poètes à abandonner les mots d'emprunt, les expressions et les constructions figées et hors d'usage pour exprimer leurs sentiments personnels et leurs propres pulsations. La même lassitude de l'ancien monde, pourtant à l'époque relativement neuf encore et frais, n'avait-elle pas été exprimée avec beaucoup d'esprit et d'humour par le grand poète de la dynastie abbasside, Abu-Nawas qui, dans sa quête de l'humain, voulait déjà dégonfler les vessies de la rhétorique et faire tomber les masques d'emprunt qui ont fini par ronger le visage.

« قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضر لو كان جلس »

« Dis à celui qui, debout, se lamente sur les vestiges qu'il ferait mieux de s'asseoir ».

بيت :

جانى للسانية لقانى نزرع فى القطانية
قالى يا زانية سانيتك عملتشى سبول

بيت :

جانى لسطحنا حلينا الطالع واطلعنا
سكارى تلوحنا خلانى عقلى مخبول ...

Refrain :

Le messager est venu me voir

Je suis restée pensive. Que dois-je donc répondre ? O maman !

Vers :

Il est venu dans ma chambre ; J'ai allumé la chandelle et j'ai ajouté de l'huile.

Un fil est à sa tête. Mais lui est le fils de qui ? Je n'ai pu le savoir.

Vers :

Il est venu dans ma chaumière et dix perles il m'a offert.

Du musc parfume sa poche. Mon collier d'ambre est chez lui comme gage de notre amour.

Vers :

Il est venu dans le jardin, mon amant brun aux yeux ensorceleurs ;

Mon credo est aussi le sien ; il m'a mordu la lèvre et le sein.

Vers :

Il est venu me voir au champ ; Il m'a trouvée en train de semer le maïs.

« Libertine ! » ; m'a-t-il dit, « alors tes épis ont-ils poussé dans ton champ » ?

Vers :

Il est venu me voir sur notre terrasse ; Nous avons ouvert la porte et sommes là-haut montés.

Ivres d'amour, nous nous sommes couchés ; puis ; il m'a laissé l'esprit égaré.

Elle est d'avance marquée sur leur front la séparation des amants». Puis, de façon incidente, le poète fait allusion à un événement qui occupait alors les esprits : la révolte de la tribu de la «Hamma» que l'armée beylicale a fini par mater. Les tribus de Djebel Ueslat, malgré leur résistance héroïque, connaîtront elles aussi le même sort :

ها يا جبل وسلات وسع بالك الى جرى للحامة يجرالك

O Djebel Ueslat, ne t'afflige pas,

Ton sort sera le même que celui de la «Hamma».

Mais les chansons du folklore sont souvent légères et d'inspiration érotique. On y évoque la bien-aimée de façon tantôt très fine, tantôt fort gaillarde et l'on s'attarde sur la description de ses charmes. Certaines d'entre elles se distinguent par une paillardise qui est celle des chansons du folklore de toutes les nations. Chantées en commun, elles offrent une occasion de se défouler dans une société aux principes moraux connus pour leur rigidité. La chanson suivante anonyme mais que chantent les femmes peut être considérée comme un modèle du genre :

رده :

جائى المرسول قمدت نخم واش نقول ياما

بييت :

جائى للبيت شعلت فتيلة وزدت الزيت
على راسه خيط ما عرفته شى وليد آش كون

بييت :

جائى للكيب واعطانى عشرة محاييب
مكه فى الجيب وسخايى عنده عريسون

بييت :

جائى للجينة يا الاغنج يا مذبيل عينه
دينى على دينه عض الشفه مع البزول

« Cette faucille d'or dans le champ des étoiles » (Booz endormi)
C'est ce célèbre vers de Victor Hugo que nous rappelle la deuxième énigme du poète populaire qui compare le ciel à un étang parsemé de fleurs et que parcourt alternativement la lune et le soleil.

Les devinettes nous fournissent une ample moisson d'images et de trouvailles fort piquantes formulées avec un grand bonheur dans l'expression. Cet art est fondé sur l'observation minutieuse et l'attention qu'il faut prêter aux choses de la vie, à la réalité, à la nature ambiante et même au corps humain avec toutes ses différentes parties qui constituent le sujet de beaucoup d'énigmes. S'intéressant à d'innombrables sujets et invitant à la découverte de soi et du monde, ces énigmes se distinguent par leur extrême variété aussi bien dans le sujet que dans le ton. Mohamed Marzouqi en a publié quelques-unes (244) dans un recueil intitulé « Abd as-Samad qal kilmet » (Abd as-Samad a dit), du nom de celui qui avait fixé les règles du genre, Abd-as-Samad Chabbi, poète de la fin de l'époque Hafside.

E/ LES CHANSONS :

Le plus souvent anonymes, les chansons constituent une grande partie du folklore. Sadok Rezgui en a recueilli quelques-unes dans son livre, « Les chansons tunisiennes » (Al-Agāni al-tūnissya). Très variées et d'inspiration surtout lyriques, ces chansons prolongent la production d'origine andalouse telle que les «Muwassāhat» ou le «Malouf». Mais certaines d'entre elles font allusion à des événements historiques bien précis, tels que la révolte des tribus de la «Hamma» ou celle du Djebel Ueslat, ce qui nous permet de dater cette célèbre chanson composée sans doute au cours des toutes dernières années du XVIIIème siècle :

نا بكرتى شردت مع العزابة خشت بلاد الشيع والتطابة

«Ma petite chamelle à moi a pris la fuite avec les pâtres nomades

Et la voici maintenant au pays où poussent L'absinthe et la sauge ».
Le poète évoque d'abord de façon allusive la bien-aimée puis il la nomme et déplore leur séparation voulue par le destin :

يا سالة مكتوب ربي قدر فراق الحبايب في الجبين مسطر

O Selma, c'est écrit ! Telle est la Volonté de Dieu.

mystère. Nous remarquons qu'elles dénotent une démarche littéraire des plus intéressantes. Ne s'agit-il pas d'abord de délimiter le sujet ? Puis, une fois celui-ci bien cerné, lui trouver la forme la plus convenable pour l'exprimer.

Celle-ci se distingue d'abord par sa concision expressive. Le moins possible de mots et le plus possible de suggestions. Les vers de ces «énigmes» sont toujours tournés de manière agréable et piquante pour inciter à la recherche. L'autre caractéristique est l'abondance des images, le plus souvent neuves et inattendues mais qui s'avèrent tellement évidentes une fois que la solution a été présentée. On n'est pas loin de l'art d'un Jules Renard dans «Histoires naturelles» ou d'un Apollinaire dans «Bestiaire».

«Une fille habite sur une haute montagne. على أنثى ساكنة في جبل عالى

Après avoir été chérie et gâtée بعد العز والدلال

Elle est devenue le jouet des enfants ! ولات تلعب بيها الذرارى

«Cet étang bleu parsemé de fleurs على قلتنا زرقا

زاهية بالنوار

Deux jeunes filles le parcourent tour à tour. فيها زوز بنات

يثنىو بالمشوار

Pour trouver la solution de ces deux énigmes, l'auditeur est invité à la réflexion. Il doit aussi lâcher la bride, comme le poète, à son imagination. Le sujet de la première énigme est le sein, celui de la seconde, l'astre du jour et l'astre de la nuit tous deux féminins en arabe parlé. Les images apparaissent alors toutes simples mais il faut être évidemment un poète pour les trouver et élargir ou modifier la vision du monde chez le commun des mortels. Cette démarche n'est-elle pas celle des grands poètes qui nous invitent à regarder le monde avec des yeux neufs et à déchiffrer la forêt de symboles qui nous « observent avec des regards familiers ». Il faut avoir l'imagination d'un Victor Hugo et sa faculté d'observation pour voir le croissant comme « une faucille d'or » et le ciel parsemé d'étoiles comme un vaste champ.

où l'on retrouve, comme chez toutes les nations, la gouaille et la verve du peuple ainsi que ses dons d'observation. Ainsi, d'une personne inutile, on dit qu'elle est « comme la patte de devant de l'âne, qui ne gratte ni ne rue », « kif rjel el-bhim et-gouddamya, la thokk la tsokk » « كيف رجل البهيم القدامية ، لا تحك ، لا تصك ».. « Nhastu stambouli ».. « نحاستة صطنبولي » par exemple, se dit de quelqu'un qui s'emporte facilement; « Kif el-gherbel la imayel la i'addal », « être comme le tamis qui ne fait pencher ni n'équilibre » ; etc... etc...

D/ Poèmes - Devinettes

Il existe aussi dans la littérature populaire un autre genre délicat et subtil appelé «devinette», «Lugz», « لغز », « Ĥbou », « خبو » ou « tsan-tšina » « تشنينة ». Celle-ci se présente sous forme versifiée : deux ou quatre vers de rimes identiques. Il s'agit d'un passe-temps où l'on exerce et stimule son intelligence en s'adonnant à la poésie. Les poètes populaires proposent ces devinettes durant les mariages et il arrivait que ceux-ci ne se consumaient point tant que la devinette n'était pas éclaircie sous forme de réponse versifiée fournie par un autre poète à l'auteur de la devinette. Dans leur correspondance orale ou postale, les poètes se posaient souvent ces « colles ». On cite cette devinette proposée par Ahmed al-Bargūṭi à un autre poète de sa région, Ibn al-ʿAbed al-Gumni :

| | |
|---------------------------------------|----------------------------------|
| «Ses yeux sont des jumelles, | «امرا الهند عينية والسلاح اصباعه |
| Et ses doigts, des armes. | وجا مسكه بين السماء والقاعة(1) |
| Quant à son logis, il est situé entre | |
| ciel et terre ! | |

A quoi l'autre répondit du tac au tac en s'enorgueillissant d'être maître es-devinettes qui sortent toutes de son front comme Minerve de celui de Zeus !

Cette devinette porte sur l'aigle. الخبو هذا البرنسي
Et, du reste, toutes les devinettes والخبو جملة خارجة من قرني
sortent de ma tête.

Traduire ces devinettes et en proposer la solution, c'est sans doute les affadir. Il faut les prendre à leur premier jet, avec leur halo de

(1) Cité par Mohamed Marzouqi dans « al-adab ech-chaʿbi », (M.T.E.).

Si tu façannes, façonne de ton argile

Tiens bon, ne tombe pas dans le péché,
Car Satan, constamment, suggère de mauvaises pensées !
S'agissant de la Vérité, parle et ne baisse pas les yeux !
(Mais) avec ton ami ne sois pas trop rigide.
Si tu fréquentes, fréquente la jeunesse qui t'embellit
Et si tu veux monter un cheval, qu'il soit bien dressé.
Si tu désires te marier, ne tombe pas rapidement dans le panneau,
mais cherche une fille de noble famille.
Sois circonspect, pèse bien le pour et le contre,
Et renseigne-toi sur son origine avant de demander sa main.
Si tu es pris, vaines seront tes jérémiades !
Il s'agit là d'un proverbe : le sens est parabolique !
Si tu façannes, façonne de ton argile,
S'il n'en sort pas une marmite, tu auras au moins un couscoussier....

C/ Proverbes

Mais ces proverbes sont surtout utilisés seuls selon les situations. Ils sont extrêmement nombreux et, comme chez tous les peuples, le fruit d'une certaine sagesse et d'un certain humour. Ils reflètent l'amour de la belle langue, le goût de la précision et de la litote. Dans une société où les écoles étaient rares, ils sont un bréviaire et un memento de sagesse et de savoir-vivre. Tahar Khémiri a publié un recueil contenant quelque 2470 proverbes en langue tunisienne classés par ordre alphabétique, « Al-Amṭāl at-tūnissya ». Plus du double de ces proverbes se trouvent dans les manuscrits qu'il a laissés. On peut se faire ainsi une idée du fonds considérable de mots, de concepts, de tournures, de techniques et d'institutions que véhicule le parler tunisien.

Outre ces savoureux proverbes du terroir, il existe un très grand nombre d'expressions toutes faites forgées par le peuple et qui s'appliquent parfaitement à telle ou telle situation. Elles attestent de la vigueur et de la rigueur de la langue tunisienne ainsi que de ses extraordinaires possibilités. Expressions imagées, poétiques et amusantes

chez La Fontaine. Parfois les poètes s'en emparent pour composer des fables qu'on appelle «al-Gcim» (التسيم). Nous avons alors un «Mhal sahed» (محل شاهد), genre particulièrement prospère dans la littérature populaire. Mohamed Marzouqi en a réuni quelques-uns dans un livre publié en 1969. Ces «Mhal Chahed» appartiennent soit à des auteurs anonymes soit à des poètes connus tels Ben Salah, Ahmed Bargūṭī (né en 1878), Ahmed Mālek (XIXème s., originaire de Sfax), Ahmed Ben Moussa (XIXème s.), Larbi Naḡḡar (mort en 1916), Fraḡ Abrūḡ, Othman Gharbi, etc.... D'Ahmed Malak, citons cette fable bien connue « I da mallist, mallis min tinik » (إذا ملست ملس من طينك) pour donner une idée de cette poésie gnomique, que rend imparfaitement, nous en sommes conscients, la traduction en français :

إذا ملست ملس من طينك

شدد صحيح ولا يفرك دينك
 راهو ابليس نى العقل وسواس
 نى الحق تكلم وصحح عينك
 ومع حبيبك ما تشدد الباس
 اذا محبت اصحب صغير يزيناك
 واذا ركبت اركب على المساس
 اذا تتزوج ما تطيح من حينك
 شوف اصيلة من خيار الناس
 ثبت عقلك ووزن امازينك
 من قبل ما تخطب انشد على الساس
 اذا حصلت زايد تخرفينك
 هذى المعنى والحديث تياس
 اذا ملست ملس من طينك
 اذا ما جا برمة يجى ككاس

télévision, le cinéma ou le stade, le conte comblait un vide et remplissait une fonction sociale et pédagogique de première importance. Le « fdâoui », comme le griot en Afrique noire, les racontait sur la place publique ou au café. Le grand-père, la grand-mère ou toute autre personne de la famille douée d'éloquence et sachant tenir en haleine les auditeurs et nourrir leur imagination, les dévidaient le soir au cours d'une véritable cérémonie : la veillée familiale. Ces contes accordent une grande place au merveilleux, au surnaturel et aux éléments qui suscitent la terreur et la pitié. De la qualité du verbe dépend le succès du conte qui doit « charmer » les auditeurs, les amuser et les faire réfléchir. Nous avons parfois plusieurs versions d'une même histoire. C'est que le conteur, respectant la trame du récit et une stricte tradition, se permet de fréquentes digressions et enrichit le conte de nouvelles péripéties pour s'adapter à son auditoire dont il sait retenir l'attention par une intrigue savamment nouée et dénouée. Ces contes peuvent être classés en contes héroïques (biographie du héros «Antar et son idylle avec «Abla »), en contes historiques, politiques, littéraires. L'enfant n'est pas oublié dans cette littérature comme il l'est dans la littérature classique. Bien au contraire ! De nombreuses, histoires, celles qui ont charmé notre enfance, s'adressent spécialement aux enfants. Naceur Khmir a tenté une expérience originale : Il a enregistré, au cours d'un été les histoires racontées par sa mère. Il les a transcrites en arabe tunisien, traduites en français et fait illustrer par ses sœurs. Le livre auquel il a abouti, «L'Ogresse», a été publié à Paris, chez François Maspéro, en 1975.

Signalons enfin un conte en vers qui se présente sous forme dramatique et que jouent les jeunes filles durant les fêtes familiales. Ce sketch, «Om Rahmouna», comprend quatre scènes et sept personnages dont un homme. On y retrouve la même morale que dans la fable de La Fontaine, « la vieille et la servante ».

B/ Fables

Ces contes sont souvent émaillés de proverbes qui, par leur forme ramassée, leur sagesse et leur saveur, rehaussent les propos du conteur et éveillent l'attention des auditeurs. Parfois le conte est l'illustration d'un proverbe par lequel le conteur commence ou clôt son récit comme

mais, tout en notant que le « cas » de notre littérature populaire n'est pas de même nature que celui des pays occidentaux, rappelons l'engouement des Européens, au XIX^{ème} siècle, pour leur folklore avec ses contes, ses ballades, ses chansons, qui ont infusé un sang nouveau à la littérature romantique européenne, que ce soit en France avec Gérard de Nerval, Victor Hugo, etc... ou dans les pays de Luther avec Goethe Schiller, ou, plus proche de nous, avec Fréderico Garcia Lorca, en Espagne.

Sadok Rezgui, né en 1874 et mort en 1939, est le premier Tunisien qui se soit intéressé au patrimoine littéraire populaire dont il a exhumé une partie non négligeable dans son livre, « Al-Aghāni at-tūnissya » (Les chansons tunisiennes), publiées par les soins du Ministère de la culture en 1967. A la suite de Sadok Rezgui, Mohamed Marzouqi a publié quelques recueils parmi les nombreuses œuvres qu'il a pu collecter dans le Sud tunisien d'où lui-même est originaire et qui sont aujourd'hui dans les archives du Ministère de la Culture, où elles attendent d'être exploitées. Outre des ouvrages aujourd'hui classiques sur la littérature populaire, Mohamed Marzouqi a publié en 1976, deux épopées sur « Hassouna Ellili », des poètes Salem al-Idūdi et Aḥmed Mālek, (XIX^e s.) et l'œuvre symboliste de Fitoūri Tellis.,

A/ Contes et Légendes

Les légendes occupent une grande place dans cette littérature populaire d'avant 1930. La plus importante et la plus ancienne de ces légendes est incontestablement « La Geste hilalienne » (الاسطورة الهلالية). Elle retrace l'épopée des « Banū Hilal », originaires de la Haute-Egypte, qui, sous la conduite de leur chef Hassan Ibn Sarhāne, avaient envahi l'Ifriqiya au 12^{ème} siècle (J.C.). Plusieurs versions de cette légende existent non seulement en Tunisie mais aussi dans beaucoup d'autres pays arabes car cette Geste relate un événement historique de première importance qui avait ébranlé les assises de la société arabe de cette époque. Abderrahmane Guiga a établi le texte d'une de ces versions en langue tunisienne et son fils, Tahar Guiga, a traduit en arabe classique et en français cette légende qu'il considère comme l'Iliade des Arabes..

Pour une population en grande partie analphabète, privée donc de lecture et des « passe-temps » de notre époque tels que la radio, la

ment et scolairement en usage. Cette opération qui frise la falsification, si elle ne l'est pas, se produit même encore de nos jours. Que de discours dits en langue tunisienne sont traduits le lendemain dans les journaux en langue classique. Mais heureusement qu'aujourd'hui, grâce à l'image et au son, pareilles opérations ne sont plus tout à fait possibles. L'adage latin, « Scripta manent, verba volent », n'est plus totalement vrai. Le verbe ne vole plus. On ne peut plus le voler. Il peut témoigner.

Dans la seconde partie de cette étude, nous présenterons brièvement cette littérature tunisienne d'expression tunisienne. La répétition et le pléonasme de notre titre, dont nous nous excusons, se justifient par les explications que nous avons longuement fournies dans les pages précédentes. Ils nous semblent en tout cas préférables à l'impropriété fataliste d'un libellé de ce genre : « Littérature tunisienne en dialectal ». Nous avons adopté, après plusieurs hésitations, le plan suivant qui nous a semblé le plus commode :

1°/ Une littérature orale et surtout rurale : des origines jusqu'à 1930.

2°/ Une littérature écrite et urbaine. Rôle de la T.S.F. de 1930 jusqu'à 1960.

3°/ Prise de conscience linguistique et début de théorisation : de 1960 à nos jours.

I - UNE LITTÉRATURE ORALE ET SURTOUT RURALE DES ORIGINES JUSQU'À 1920

Cette période est la moins connue de toutes et la production qui nous en est parvenue appartient le plus souvent à des auteurs anonymes. Les légendes, les contes, les poèmes, les dictons et proverbes et tout ce qui constitue ce qu'on appelle le folklore, se sont transmis par la voie orale de génération en génération, la mémoire étant devenue « une sorte de bibliothèque nationale du peuple », selon une formule de Mohamed Dib.

Les premiers chercheurs qui se sont intéressés à cette littérature populaire et qui ont entrepris de l'exhumer, à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, furent des étrangers. Nous ne nous étendrons pas ici sur les raisons qui les ont poussés à entreprendre de pareilles recherches

retranchée dans des limites territoriales très réduites. Ce n'est pas le cas aujourd'hui de la Tunisie (nation tunisienne !), ni de l'arabe tunisien, parlé avec d'insignifiantes variantes régionales par une population de six millions d'habitants environ, et couramment utilisé par les lettrés aussi bien que la masse, par le Président de la République aussi bien que par le simple manoeuvre, par le Ministre de l'Education Nationale, les Inspecteurs généraux de l'Instruction publique, les Députés de la Nation que par toute la population scolaire ou n'importe quel citoyen.

Pour que l'on puisse parler de «dialecte», il faut aussi que vis-à-vis de ce «dialecte», il y ait une langue écrite mais effectivement parlée par une fraction, même minime de la population. Ce qui n'est pas le cas aujourd'hui de l'arabe classique, et cela dans tous les pays arabes. Si selon cette argumentation en accord avec le bon sens mais aussi les données de la linguistique moderne, le terme de dialecte est impropre pour désigner en réalité une langue tunisienne, à plus forte raison sera-t-il plus impropre encore lorsqu'il s'agit du «dialecte» égyptien, parlé aujourd'hui par une population de 40 millions environ et qui atteindra, selon les estimations des experts 100 millions en l'an 2000, à moins d'une calamité régionale ou internationale. En toute bonne foi, nous ne voyons pas non plus dans la considération des «dialectes», de menace à l'unité arabe qui serait, pensons-nous, plus vivante et harmonieuse si elle était édifiée sur une base solide et non sur des données chimériques ou sur un autel sur lequel on sacrifie totalitairement les enrichissantes différences d'autant plus que l'arabe classique unifie aujourd'hui comme hier les élites et non les peuples que soude la pratique réelle et quotidienne de leur langue maternelle toutes issues de la langue-mère : l'arabe classique.

Nous ne terminerons pas cette première partie sans noter aussi qu'indépendamment du silence de l'histoire officielle de la littérature arabe sur la littérature en langue populaire, il y a eu parfois une écriture ou une réécriture de cette littérature, en langue classique. Ce qui remet continuellement aux calendes grecques l'évolution effective et concrète de la langue classique. On couche, chaque fois, ce qui a été spontanément dit en arabe dialectal, dans le lit de Procuste de l'arabe écrit et régulier. Toutes les nouvelles pousses sont supprimées. C'est ainsi que certains contes, jaillis en arabe parlé sont transcrits en arabe classique et soumis aux règles des déclinaisons maintenues artificielle-

problème en faisant preuve déjà d'un sens linguistique très sûr : « Peut-être, si nous nous mettions à étudier la langue arabe de notre temps et à en tirer par induction (*istiqra'*) les règles, verrions-nous que les flexions casuelles disparues ont été remplacées par d'autres procédés équivalents. Car ni les langues, ni les habitudes linguistiques ne sont gratuites » (*majjan*) ». Ni, ajouterions-nous à la suite du grand sociologue du Moyen-Age, innocentes.

Notons enfin que c'est à Ibn Khaldoun que nous devons la chance d'avoir aujourd'hui les premiers fragments qui nous soient parvenus de cette poésie en « dialecte » tunisien. La « *Muqaddima* » contient de nombreux poèmes composés sans doute au XIV^{ème} siècle (J.C.) ou même avant cette date. On y trouve un fragment de la première chanson de geste tunisienne, « La Geste hilalienne ». Mais curieusement, ces idées d'Ibn Khaldoun sur la langue, idées extrêmement modernes et intéressantes, ont été passées sous silence dans les nombreuses études consacrées à Ibn Khaldoun dans le monde arabe. Ces réflexions audacieuses sont demeurées marginales comme, du reste, toute la littérature dont l'outil d'expression est « le dialecte ».

Cependant, pour être marginale, cette littérature ne s'en est pas moins développée avec une constance remarquable. Le peuple a été maintenu à l'écart de l'activité intellectuelle de la « *khassa* » (l'élite) mais il a su affirmer sa présence grâce à cette littérature dans la langue vivante de tous les jours. Cette production témoigne de la créativité du peuple dans le domaine de l'esprit tout comme, dans le domaine manuel, ces tapis de Kairouan, ces couvertures de Gafsa, ces poteries de Nabeul ou ces objets en cuir ou en bois artistement finolés par les artisans dans les Souks de Tunis. Dans l'un et l'autre domaine, nous retrouvons la même âme, le même amour pour la chose utile et bien faite.

L'importance de cette œuvre, la longévité et l'essor de son outil d'expression font que nous répugnons aujourd'hui à utiliser pour le désigner le terme de « dialecte ». En effet, un dialecte ne peut avoir une vie aussi longue, huit ou sept siècles environ. Non viable, il aurait dégénéré en patois alors qu'au fil des siècles il a su se maintenir et se hisser au niveau d'une langue. Qu'est-ce qu'un dialecte sinon un parler propre à une communauté analphabète, de population fort restreinte et vivant

naisons étaient sorties de l'usage courant et parlé. Il s'agissait moins en fait d'une faute de grammaire que d'une évolution tout à fait régulière des règles de cette grammaire en vigueur dans l'usage courant et que l'usage écrit aurait dû entériner, n'eût été la fixation qu'on voulait définitive des règles de la langue du Coran, ce qui ne cadre nullement avec la nature de la langue des hommes, inéluctablement vouée à évoluer. Exemple : l'expression en arabe parlé « Winu » « وينو » (où est-il ?) découle à la suite d'une évolution phonétique tout à fait normale de l'expression en classique « Ayna hua ? » ; de même ; « Wini ? » « وينى » (où est-elle ?), issue tout aussi régulièrement de « Ayna hya ? » et « A las » « اعلاش » (pourquoi) de « Ala ayyi Sayin ».

Quand même il s'agirait d'un « lahn » (ce qui n'était pas du tout le cas comme nous venons de le voir), ce « lahn » aurait dû avoir force de loi puisqu'il était répandu dans l'usage courant aussi bien chez la masse que chez les puristes eux-mêmes ! Toutes les langues vivantes connaissent de ces entorses à la syntaxe ou la morphologie, qui, parce qu'elles sont très répandues, finissent par obtenir dans la grammaire officielle droit de cité. « Error communis facit jus », disaient les Latins. Ce que les Arabes admettaient aussi, de bonne grâce, comme l'indique un adage fort courant, « Ĥata'un maṣhūr, ḥayrun min sawābin maḥgūr » (une faute répandue est bien meilleure qu'un purisme délaissé).

En tout cas, et dès le XIV^{ème} siècle (J.C.), Ibn Khaldoun a pris position, dans sa « Muqaddima » sur ces problèmes de la langue et n'a pas caché sa sympathie pour cette poésie composée dans la langue du terroir qu'il trouvait plus savoureuse, plus drue, plus spontanée et naturelle que la poésie en arabe classique des Tunisiens de son époque. Ibn Khaldoun reprochait même aux grammairiens de métier, qui jetait l'anathème sur cette poésie en arabe parlé, de juger la situation linguistique présente selon les critères anciens : « On doit négliger les propos stupides, dit-il, de quelques grammairiens de métier, incapables de juger la situation correctement, qui croient qu'il n'y a plus d'éloquence et que la langue arabe est corrompue. Ils en viennent à cette conclusion, parce qu'ils ne s'intéressent qu'à la chute des désinences casuelles (i'rab). Mais c'est là une attitude partielle et injustifiée. » (chapitre 50). Quelques lignes plus loin, l'auteur de la « Muqaddima », qui pense que les déclinaisons n'ont rien à voir avec l'esthétique, ajoute sur le même

récitation quotidienne facilitèrent l'implantation de la langue arabe et la fixèrent définitivement au niveau de l'esprit et de la sensibilité.

Mais la langue arabe, dans la bouche des Berbères, subit de profonds changements tout en s'enrichissant de l'apport des idiomes en usage alors dans notre pays. N'oublions pas non plus que la langue parlée par les militaires et les commerçants arabes venus en Tunisie durant et après la conquête devait quelque peu différer de la langue écrite canonique. En tout cas, nous avons là deux spécimens d'expression à l'origine de l'implantation de l'arabe classique et du développement de l'arabe parlé tunisien.

La langue classique s'épanouira en Tunisie surtout sous les Aghlabides et les Fatimides lorsque Kairouan, fondée en 670, devint la capitale intellectuelle du monde arabe occidental. Cette tradition littéraire classique s'est maintenue parmi les lettrés en se repliant sur elle-même durant les siècles d'immobilisme et en cherchant à se dérouiller et à s'adapter au monde moderne depuis « la Renaissance » du monde arabe (*An-Nahḍa*) jusqu'à nos jours. Parallèlement, le peuple s'exprimait dans la langue de tous les jours, l'arabe parlé, en créant une culture et une littérature dont la vigueur et l'intérêt sont attestés par les rares (hélas !) vestiges qui nous sont parvenus.

Une grande partie de cette littérature a sombré dans la nuit des temps. Nous n'en connaissons aujourd'hui partiellement que ce que la tradition orale a permis de conserver dans les mémoires et qui a été transmis de génération en génération en subissant parfois de nombreuses altérations. Comme cette littérature était en « dialectal », elle n'a pas bénéficié de l'intérêt des historiens de la littérature qui n'ont retenu que la production en arabe régulier.

En effet, l'étiquette collée sur la poésie en « dialectal » est significative. Dès son apparition, elle fut désignée sous le nom de « *Si'r malhun* » ou « poésie fautive » par rapport aux règles de syntaxe de l'arabe classique codifiées par les grammairiens et au code de versification établi par Al-Ḥalil ibn Aḥmad au deuxième siècle de l'Hégire. Le « *lahn* » désigne en arabe une faute de grammaire, un solécisme dans la langue sacrée. Par cette appellation, on disqualifiait cette poésie qui s'est libérée des déclinaisons à un moment pourtant où ces déclinaisons

qui n'allaient pas tarder à acquérir leurs lettres de noblesse et par s'imposer par des décrets politiques comme langues nationales.

Comment l'arabisation de la Tunisie s'est-elle effectuée depuis le premier siècle de l'Hégire et le septième siècle de l'ère chrétienne ? Voilà un beau et passionnant sujet de recherches qu'il faudrait bien qu'un enfant du pays fasse un jour ! Rappelons tout d'abord que la Tunisie qui a derrière elle de nombreux millénaires de civilisation a connu d'autres envahisseurs qui lui ont imposé leur langue. Parmi eux, mentionnons surtout les Phéniciens qui ont implanté le punique et les Romains qui ont latinisé Carthage et ses dépendances à tel point que des enfants du pays ont pu produire des chefs-d'œuvre dans la langue de Cicéron. La même assimilation ou tentative d'assimilation mais cette fois-ci par la France au XIXème et au début du XXème siècle, donnera naissance à une littérature maghrébine d'expression française. Un texte de Jean Amrouche nous renseigne sur cette aptitude des descendants de Jugurtha, peut-on dire, à adopter les mœurs, le langage d'autrui. Il écrit dans son remarquable essai sur « L'éternel Jugurtha » ces propos très révélateurs de l'âme maghrébine : « Nul, plus que lui, n'est habile à revêtir la livrée d'autrui : mœurs, langages, croyances, il les adopte tour à tour, il s'y plait, il y respire à l'aise, il en oublie ce qu'il est jusqu'à n'être que ce qu'il est devenu. Jugurtha s'adapte à toutes les conditions, il s'est acoquiné à tous les conquérants ; il a parlé le punique, le latin, le grec, l'arabe, l'espagnol, l'italien, le français, négligeant de fixer par l'écriture sa propre langue ». (1)

En tout cas, jamais les peuples d'Ifrîqiya et de Tunisie n'avaient été assimilés autant qu'ils le furent par les Arabes. Le message religieux y était pour beaucoup. On peut même dire qu'à de rares exceptions, l'assimilation se fit sans sérieuses résistances et même dans une sorte de ferveur religieuse. On considéra les Arabes venus d'Orient non comme des conquérants mais comme des propagateurs de lumière et d'une foi nouvelle. La langue du conquérant s'implanta grâce aux textes de la tradition religieuse et au Coran dont l'apprentissage par cœur et la

(1) « L'éternel Jugurtha », essai de Jean Amrouche, publié dans le Tombeau de Jugurtha d'Henri Kréa (édition SNED), page 136.

de la langue. Ce qu'il fit. Puis ce fut au tour de Sibawayh et d'autres célèbres grammairiens de l'époque abbasside de fixer définitivement selon le parler de certaines tribus où l'arabe n'a pas trop subi d'altérations, les règles du bon usage qui n'était pas encore éloigné de l'usage tout court si l'on en juge par les qualités de la littérature et des productions de l'esprit de cette époque aussi bien chez les poètes, les prosateurs, les philosophes que chez les hommes de sciences : liberté de l'esprit, goût du concret, créativité, saveur. naturel, ce que les Arabes appellent « at-tabac » (الطبع).

Au fil des ans et des siècles, l'usage (et même le bon usage) s'éloignera des règles établies au 2ème et 3ème siècle de l'Hégire. Le fossé s'est depuis creusé entre la langue écrite et la langue parlée non seulement dans la région berceau de la langue arabe mais aussi, et à plus forte raison, dans les pays lointains conquis par les Arabes. Ce fut le cas de toute l'Ifriqya et notamment de la Tunisie. D'où à côté de la littérature «orthodoxe» en langue classique ou post-classique, «pure et dure», l'éclosion, assez tôt, d'une littérature parallèle en arabe parlé tunisien.

Disons d'abord que ce que l'on a appelé et que l'on continue à appeler encore aujourd'hui, peut-être improprement, comme nous le verrons, dialecte tunisien, (al-lahğa at-tūnisya) est directement issu de l'arabe classique. En faisant la conquête de la Tunisie et de l'Ifrikyia, les Arabes les avaient arabisées et islamisées. La langue du vainqueur a été imposée au vaincu et au soumis. Il en a toujours été ainsi dans l'histoire des hommes. En faisant la conquête de certains pays d'Europe, Rome ne leur avait-elle pas imposé son idiome qui a fini à la longue par éclater en langues vernaculaires promues au XVIème siècle, à l'époque de la Renaissance, langues nationales ? Ce fut le cas du français, de l'espagnol, du portugais et d'autres langues romanes, alors qu'en Italie, le latin écrit et parlé a éclaté en plusieurs dialectes. C'est dans l'un d'eux, le toscan, embryon de la future langue italienne, que Dante, auteur par ailleurs de plusieurs œuvres en latin, aujourd'hui oubliées, a écrit le chef-d'œuvre qui allait au contraire l'immortaliser : « La Divine Comédie ». Il fut suivi dans cette voie par Pétrarque, Boccace et d'autres poètes italiens. Camoëns au Portugal, Cervantès en Espagne et les poètes et prosateurs français du Moyen-Age et de la Renaissance utilisèrent également leurs dialectes nationaux

familière et intime. Un verset de la Sourate « Ibrahim » indique clairement, si besoin est, que cette langue du Coran était bien la leur : « Wa ma arsalnā min rasūlin illa bilisāni qawmihi liyubayyina lahum ». (Tous nos Prophètes parlèrent la langue des peuples qu'ils prêchaient, afin de se rendre intelligibles ».

Nous savons aussi que le Prophète Muhammad aimait à dire pour rester au niveau de la masse, « Wa ḥatibu an-nāssa bima yafhamun », (Parlez aux gens la langue qu'ils comprennent). Un indice supplémentaire parmi tant d'autres qui prouvent que l'arabe qui s'écrivait alors ou qui allait s'écrire était effectivement parlée, c'est le fait que les Arabes ou les peuples voisins qui allaient adopter la langue de Qoreis, l'apprenaient selon la voie orale, « bissama^c », comme on disait couramment, par l'ouïe. Il s'agissait donc pour ces Arabes d'une langue véritablement maternelle comme l'est pour nous aujourd'hui le tunisien, la seule langue qui nous est inculquée par nos mères et qui nous est familière par la rumeur de la cité. Et qu'est-ce que l'arab », les déclinaisons ou les flexions casuelles, sinon la manière de parler de l'Arabe bédouin, ou de parler comme cet Arabe chez qui la langue, peut-on dire, coulait de source. Au IX^{ème} siècle (J.C.), Al-Djahiz considérait cet « I'rab » qu'on allait plus apprendre qu'à l'école et avec des penums, comme « le plus grand plaisir que l'on éprouve à écouter les paroles des Bédouins déserts ». (1)

Mais nous savons aujourd'hui et sommes définitivement convaincus après des réticences et même de farouches oppositions dans le monde arabe, à la suite des siècles de dogmatisme, que la langue évolue. Loi de la création. « Les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus » (Victor Hugo). Et, durant l'époque des conquêtes, de la libération des esprits et du contact avec d'autres peuples, la langue arabe avait évolué. Redoutant les conséquences de cette évolution, considérée comme une dégradation, les hommes du pouvoir craignirent qu'à la longue le texte sacré et les traditions ne devinssent inintelligibles. Ibn Khaldoun rapporte dans sa « Muqaddima » (chapitre 50) qu'Ali, ayant remarqué cette évolution de la langue, demanda à Abu-l-Aswad ad-Du'ali, de la tribu de Kināna, le premier grammairien arabe, de fixer les règles

(1) Cité par Fūk in *Arabiya*, traduction française, 1955, pp. 101-102.

Hédi BALAGH

« Ce que je voulais et ce que je voudrais encore, c'était écrire la protestation de ces hommes innombrables qui, faisant tout le gros travail du monde, n'ont cependant que bien peu de part au débat, qui vivent, peinent et meurent sans parler. J'aurais voulu rompre cet immémorial silence de tous ces hommes sans histoire et qui pourtant la font, et au-dessus desquels le monde des idées n'est souvent qu'une grande parolierie sophistiquée. »

Jean Guéhenno

Carnet du vieil écrivain.

A côté de la littérature arabe classique et de celle que l'on a continué à écrire jusqu'à nos jours en arabe classique, il existe dans chaque pays arabe et cela depuis environ le quatrième siècle de l'Hégire, une production littéraire dans la langue vernaculaire de chaque pays, du Yémen jusqu'à la Mauritanie et selon l'expression consacrée, **du golfe jusqu'à l'Océan. Cette langue est communément appelée** « al-lahğa ad-dârîğa », « al-luğa al-çammiya » ou « dialecte », « langue parlée de la masse », par opposition à la langue de l'élite, « al-hassa », qui, à partir d'une époque difficile à dater avec précision dans l'état actuel des recherches, est devenue la langue écrite de ceux qui en ont appris les règles à l'école et dont ils se servent aussi, dans certaines circonstances bien déterminées, comme langue de discours.

Mais nul doute que cette langue arabe classique, issue comme on le sait du dialecte de la tribu de Qorays et de celui du Hidjaz enrichi de l'apport des autres parlers de la péninsule arabique, était effectivement parlée. Si les Compagnons du Prophète avaient pu garder fidèlement dans leur mémoire les longues et nombreuses Sourates du Coran avant qu'il ne fût fixé par écrit, après de longues années, (45 exactement), sous le Califat de Otmâne, c'est que cette langue leur était

appliqué dans la situation présente, ou qui ne l'est qu'à titre de forme instituée se reproduisant assez rituellement. On peut donc tenir la forme révolutionnaire du réalisme, et en dépit de son rôle historique, comme elle aussi justifiable d'une analyse critique se référant à une autre problématique.

Nous accédons ainsi à une conception (provisoirement) dernière de la pratique littéraire réaliste, conception qui met en évidence le fait que l'acte réaliste vaut en fin de compte par sa subversion de la forme et du langage. On aboutit par là à un certain paradoxe puisque ce qui se réclame du réalisme est désormais «antireprésentatif». De la sorte, la postulation la plus reçue et la plus traditionnelle de tout réalisme se voit contestée ; on met en question la *mimésis*. Toutefois, la critique de la figuration n'annule pas toute référence à ce qui fait l'objet de la perception, de la prise sur le quotidien, de la représentation de l'Histoire. De quelque manière, ces éléments de réalité se trouvent désignés et mis en scène par le texte. Mais ce nouveau texte s'élabore avant tout à partir de l'idée que son réel le plus constitutif est le langage (ou la parole ou le signe) considéré dans sa matérialité et dans son épaisseur sociale. C'est sur ce réel - matière multiple et complexe - qu'il travaille, c'est ce réel qu'il vise à transformer. Opération critique qui, jusqu'à un certain point, est encore de figuration puisqu'elle met en scène les conditions de fonctionnement du langage. De plus, cette même opération maintient à son horizon le vieux texte réaliste dans la mesure où elle procède à sa déconstruction : elle montre comment ce texte relève du fantasme, tout en occultant ce fantasme par rationalisation ; elle fait ressortir la forme idéologique générale qui régit ce texte. Ceci indique le caractère nécessairement parodique du nouveau projet ; on peut dire que tout le substrat réaliste s'y trouve mimé, repris en décalage. Mais c'est en plus tout le discours social qui est soumis à la même entreprise et qui est l'objet du démontage. Peut-on dire que le texte se porte ainsi à un niveau inexploré du réel ? Il importe de rappeler que Balzac, Zola ou Sartre incorporaient ces aspects du langage et du discours à leur travail d'écriture, mais de façon généralement marginal. A ce titre aussi, le réalisme antireprésentatif englobe et comprend les autres conceptions. Il ne porte d'ailleurs sur elles sa critique qu'en ce qu'il est, à son tour, un « discours de la socialité ».

humaines. A cet égard, il estimait que cette « sortie d'institution » devait se traduire par des marques particulières à l'intérieur du texte, notamment du texte dramatique. Il a ainsi suggéré de différentes façons que le texte manifestât ses conditions de production, son statut de fiction, ses rapports à l'auteur et au lecteur, etc. A ce point, le réalisme se conçoit comme démystification du travail artistique. On reconnaîtra le même type de volonté dans différentes recherches propres au texte moderne, notamment les formes parodiques qui, de Jarry à Joyce, mettent en cause les fondements même du littéraire. On peut jusqu'à un certain point rapporter à toutes les avant-gardes cette volonté de jeter le soupçon sur le code : en ce sens, toutes pourraient se réclamer du réalisme révolutionnaire (et d'une certaine façon elles le font). On notera toutefois que dans le caractère systématique et systématique de cette contestation réside un aspect réflexif ou spéculaire qui renvoie également aux jeux les plus conventionnels de l'institution.

On retiendra encore que le réalisme révolutionnaire entretient une relation particulière avec le réalisme des arts de diffusion (ensemble 5). Désignant ce dernier comme conservateur et aliénant, il ne peut en être que la critique la plus radicale ; mais, d'un autre point de vue, il doit bien lui reconnaître une dimension populaire auquel lui-même se propose d'accéder et, par conséquent, il lui arrive de se rendre à certaines de ses raisons ou d'accéder à certains de ses procédés.

3. Rapport entre les ensembles 3 et 4 : le réalisme révolutionnaire tend à produire sa propre contradiction qui veut que «son réel» ne manque pas de se dérober à lui à un moment ou à un autre, aussitôt que, l'enjeu conquis ou la censure levée, il ne se perpétue qu'en s'instituant, qu'en rentrant dans le jeu de l'institution. C'est le procès de récupération, souvent décrit, et c'est ce qui est arrivé à plus d'un réalisme (comme le néo-réalisme italien au cinéma). S'il participe du passage d'un groupe nouveau au pouvoir ou s'il contribue à intégrer un modèle inédit à l'idéologie dominante, le réalisme révolutionnaire en vient rapidement à travailler sur de l'institué. On peut sans doute avancer qu'il a toujours de nouvelles luttes à mener, de nouveaux objets à parler, mais il faut observer que, d'une phase à l'autre, le contexte socio-politique se modifie et les agents de l'échange ou du combat ne sont plus les mêmes. Si le corpus théorique brechtien garde aujourd'hui sa parfaite actualité, il n'en va pas exactement de même du programme de Brecht dramaturge qui ne peut plus être littéralement

2. Rapport entre les ensembles 2 et 3 : Nous venons de voir qu'il fallait tenir compte d'une dynamique instituante propre au réalisme historique ; indiquons à présent que le réalisme institutionnel, y compris la façon dont il est pensé ou analysé, laisse entrevoir son propre dépassement dans les limites de sa conception. Le statut de ce deuxième réalisme s'établit comme si l'institution ne comportait pas de dehors, ne prévoyait pas d'extériorité. Il est entièrement conçu dans la totalité d'un système autonome et qui se reproduit selon ses propres normes. Précisément, le réalisme correspondant au troisième ensemble et que l'on nommera « réalisme révolutionnaire » vient prendre en charge cette extériorité en la faisant correspondre à un dysfonctionnement du champ institutionnel ou à une rupture par rapport à lui. Il ne s'agit toutefois pas d'un simple retour au réalisme de l'Histoire. L'institution est toujours supposée, antérieure : le premier geste réaliste correspond dans ce contexte au refus de répondre à la contrainte ou à la convention littéraire. D'ailleurs, il est significatif que l'on soit sorti d'une problématique du réel et de sa représentation et que la revendication ne soit plus tellement celle du quotidien ni de l'historique. On assiste à une politisation du texte dans le sens d'un combat dont l'enjeu correspond à la mise au jour de thèmes que la tradition littéraire a censurés. Le réalisme devient décidément projet contre-idéologique se donnant pour tâche de prendre le contrepied des censures qui pèsent sur divers objets (le peuple, le corps, la femme, la langue...). On saisit d'emblée que cette postulation n'était nullement absente ni du réalisme au sens de Balzac (et de Lukacs) ni du naturalisme, mais qu'elle se trouvait prise alors dans un discours mimétique et, à certains égards, formaliste. Par ailleurs, les mouvements politiques révolutionnaires du vingtième siècle ont en quelque sorte précipité cette définition latente du réalisme.

Bertold Brecht a donné la définition du « réaliste écrivain » selon cette perspective, disant qu'il « conçoit et manie l'art comme une pratique sociale humaine, avec des propriétés spécifiques, une histoire propre, mais malgré tout une pratique parmi d'autres, liée aux autres pratiques » (*Sur le réalisme*, p. 164). Brecht était notamment sensible au fait que son réalisme critique ou révolutionnaire était tributaire des acquis du réalisme d'institution, acquis qu'il considérait comme des techniques à reprendre et à utiliser. En même temps, son souci fut sans cesse de réinscrire la pratique littéraire parmi les autres pratiques

tain moment du réalisme, Lukacs et d'autres critiques sont enclins à ne pas reconnaître de médiation entre la sphère socio-politique et la sphère littéraire. On retrouve encore cette perspective dans des travaux plus récents, pour lesquels le roman est émanation directe du Code social, le réalisme est travaillé sans détour par l'Histoire.

Or, si l'on prend en considération, comme tout un courant tend à le faire depuis Sartre, la formation de l'institution littéraire en France au XIX^{ème} siècle et son développement progressif en un système de luttes entre écoles, il apparaît que :

1° Balzac est déjà tributaire d'une légitimité littéraire qui médie la relation de ses œuvres au procès historiques ;

2° son rôle principal dans l'Histoire relève de la mise en place, à travers la *Comédie humaine*, d'un modèle du roman réaliste (fresque sociale, plan « scientifique », récit de cas, fonction causale de la description) dont le propre est d'être reproductible et qui va d'ailleurs se reproduire jusqu'à nous.

Nous pouvons donc retenir que le réalisme historique a joué, à l'égard de l'institution des lettres, un rôle fondateur, qu'il a inauguré un cycle où la littérature tend à se reproduire en vase clos. Ceci indique, me semble-t-il, que l'analyse est plus compréhensive si elle interprète Balzac et Stendhal à la lumière des développements du réalisme institutionnel et de son temps fort, le naturalisme, que si, au nom de la position balzacienne, elle tient les projets ultérieurs pour dégradés. Lukacs avait d'ailleurs bien vu que, quant aux écrivains naturalistes, une pratique fortement instituée de la littérature les écartait, malgré eux, du débat socio-politique. On ajoutera encore que le désir d'intervention dans ce débat n'a pas cessé de hanter l'écrivain réaliste, d'Emile Zola à Jean-Paul Sartre ou à Louis Aragon.

En schématisant très fort, on pourrait dire que le réalisme, dans son état institutionnel et dès Balzac, vit une contradiction particulière de l'écriture, indiquée notamment par Roland Barthes. Cette contradiction réside dans une dissociation marquée du contenu et de la forme, telle que des thèmes donnés pour réalistes (contemporains, populaires, quotidiens, etc.) soient contrebalancés par des éléments stylistiques tenus pour littéraires ou «artistes». Certains aspects de l'expression viennent suppléer de la sorte les «déficiences» du contenu : c'est dans cette relation que le réalisme institutionnel se définit le mieux.

pourvu de l'escorte d'un discours critique et qui s'exprime suivant l'exigence la plus élémentaire. Cette perception réaliste s'applique à d'innombrables fictions, mal définies stylistiquement et, en fait, particulièrement conformistes. On peut la tenir également pour la popularisation du réalisme classique sous une forme dégradée (voir à cet égard les liens entretenus par le réalisme balzacien avec le premier roman feuilleton).

Comment aborder et lire à présent la relation entre ces cinq ensembles ? Il ne s'agit donc pas de prétendre arriver à des définitions ou de vouloir constituer une théorie homogène. Il ne s'agit pas non plus d'opérer des choix.

Examiner les rapports entre ces ensembles conduit à relativiser la position de l'un en fonction de celle de l'autre. Je partirai d'ailleurs de l'hypothèse suivant laquelle chacun des ensembles, à l'exception toutefois du cinquième, peut être tenu pour le dépassement dialectique de l'ensemble précédent et de la conception du réalisme que celui-ci postule. On va donc essayer de faire apparaître que la formulation réaliste est toujours lisible comme reprise et transformation d'un état précédent.

1. **Rapport entre les ensembles 1 et 2 :** On peut opposer ici un « réalisme historique » à un « réalisme institutionnel ». Il est intéressant d'observer que G. Lukacs, qui s'est fait a posteriori le champion du premier, s'est avéré incapable de penser le second à la lumière de ce premier. Car c'est bien ce que se produit avec son rejet du naturalisme flaubertien et zolien : s'il n'admet pas le naturalisme, c'est qu'il ne le conçoit pas, c'est que, en tout cas, il n'en conçoit qu'un aspect très limité. Son Balzac obnubile Zola. On observa à ce propos que, chez Georg Lukacs, le réalisme balzacien est toujours interprété dans une relation historique très étroite. Il est reflet immédiat de l'Histoire autant qu'intervention dans cette Histoire et, à la limite, on pourrait même dire qu'il joue un rôle fondateur dans le processus historique. C'est l'endroit de rappeler que le modèle du héros balzacien comme aussi du modèle stendhalien fut toujours Napoléon Bonaparte dont l'œuvre immense de conquête et d'appropriation trouve son simulacre dans le texte « producteur » de *La Comédie humaine* : il n'est pas trop exagéré de dire qu'Honoré de Balzac se prenait pour Napoléon. De toute manière, on voit que, liés à un certain programme réaliste et à un cer-

principes de censure (hiérarchie des styles, tabou, etc.). En ce contexte, on voit comment certains thèmes (le peuple, le corps, la folie, la femme) sont plus aptes que d'autres à produire des effets de sens de type socio-politique. On observera toutefois que des levées de censure comme celles-là ont lieu aussi bien dehors des secousses révolutionnaires et à l'intérieur d'un fonctionnement institutionnel régulier. C'est éventuellement à un simulacre des conquêtes scientifiques que l'avant-garde réaliste se livre volontiers dans de telles circonstances (cf. le naturalisme français).

Quatrième ensemble : il faut faire intervenir ici la critique du réalisme, de sa possibilité même. En ce lieu, le réalisme est pensé en des termes comme illusion de la transparence, mythe de la représentation et du reflet, etc. Ce travail de déconstruction du système réaliste a notamment été entrepris à notre époque par la sémiologie. Elle fait apparaître comment ce système ne fait que produire, suivant un ensemble de contraintes, des effets de sens et des marques stylistiques qui ne sont réalistes que dans la mesure où ils manifestent ou désignent un propos réaliste. Le même travail critique est poursuivi par une poétique pour laquelle le travail du texte et de l'écriture commence par des opérations sur le signifiant et qui refuse tout a priori « figuratif » ou « représentatif ». Certes, on pourrait ne voir en ceci qu'un épisode de la lutte concurrentielle entre avant-gardes comme nous la décrivions à propos du deuxième ensemble. On ne peut cependant manquer d'être impressionné par le « décapage » épistémologique qui est à l'origine de cette mise en cause, et nous sommes induits à penser que désormais, pour une littérature « sérieuse », il n'est plus de réalisme possible au sens proprement et peut-être naïvement mimétique de ce terme.

Cinquième ensemble : si l'on sort à présent de la littérature consacrée et du lieu privilégié de l'institution, on constatera que la postulation réaliste connaît une fortune particulière dans le champ de la production de masse et de la littérature industrielle. Pierre Bourdieu a noté que cette production réservée aux publics qui ne reçoivent pas ou qui reçoivent peu d'initiation aux arcanes des codes culturels fonctionnait pour ces publics dans la pleine illusion de la transparence et suivant un jeu de critères qui traitait les produits symboliques comme des objets réels en faisant apprécier particulièrement le produit qui simule le mieux le vécu. Il s'agit d'un « mimétisme » relativement dé-

institutionnels du mode de production littéraire qu'elle reprend et développe, et ceci notamment en rapport avec la division du travail propre au capitalisme industriel. On voit alors se mettre en place un système suivant lequel la reproduction du mode de production littéraire est assurée par la succession concurrentielle des écoles ou des avant-gardes. Un groupe (une génération) évince l'autre au nom d'un programme adverse mais toujours par référence à la même légitimité. Un mouvement pendulaire s'instaure de la sorte, dont un des pôles correspond à la revendication réaliste et l'autre à un programme formaliste. Il ne fait pas de doute que nous avons affaire dans le premier cas à une version elle-même très formaliste de la visée réaliste puisque, comme on le constate, la reproduction par les avant-gardes implique une surenchère en matière d'utilisation du langage et d'exploration des formes. On a d'ailleurs pu soutenir que, sous un certain aspect, toute école nouvelle à l'intérieur d'une littérature fortement instituée, se réclamait, contre la précédente, d'un réalisme plus exact, c'est-à-dire, en fin de compte et absurdement, d'un formalisme. Le naturalisme de 1870-80 comme le Nouveau Roman de 1950-60 amalgament de la sorte des exigences de vérité et d'objectivité avec une volonté de privilégier l'élaboration formelle et aboutissent à de très significatifs compromis d'écriture.

Troisième ensemble : la revendication réaliste est partie prenante dans différents processus politiques et sociaux de caractère révolutionnaire et d'importance variable : la Révolution sociétiquede aboutit au réalisme socialiste, la Résistance antifasciste italienne conduit au néo-réalisme au cinéma, la lutte anticoloniale s'accompagne ici là de l'émergence d'une littérature nationale axée sur un programme réaliste. Il faut noter que ces mouvements littéraires reliés à des transformations politiques sont synonymes de ruptures d'institution ou de sorties hors du cadre littéraire institutionnel (fût-ce en vue d'une nouvelle et très rapide réinstitutionnalisation). Dans tous les cas, l'exigence de réalisme répond à une urgence qui relègue au second plan les problèmes esthétiques (mais non les problèmes de langage : cf. la nouvelle littérature du Québec). Mais, ce qui définit en profondeur ces réalismes, c'est, bien plus que la postulation de représentation du réel, la lutte pour un enjeu de caractère politique : dire, dénommer, analyser le non-dit, ce qui jusque là avait été exclu du champ du discours selon différents

vain, une légitimité esthétique, etc. (corps de contraintes «juridiques» et matérielles).

3°) la **détermination** d'un système des lettres qui, partie de l'institution, est le code suivant lequel la littérature se parle, est représentée et perçue comme un organisme structuré, hiérarchisé, etc.

Tel est donc, simplement indiqué, le cadre théorique par référence auquel il me faut essayer de reconnaître quelques-uns des ensembles historiques qui ont mis en place une conception particulière du réalisme. On voudra bien noter que ces ensembles n'ont rien d'exclusif les uns par rapport aux autres : des intersections sont à prendre en considération. D'autre part, il apparaîtra qu'ils ne sont pas exactement comparables dans la mesure où ils peuvent se constituer à des niveaux différents quant à la généralité ou quant à la périodicité historique.

Premier ensemble : toute une série de travaux (Lukacs, Auerbach, Goldmann, Girard, Grivel) ont établi la liaison serrée et durable qui existait entre la forme roman et la société bourgeoise capitaliste ; la bourgeoisie s'approprie durant sa période d'avènement une forme dont ses écrivains vont tirer parti pour l'amener progressivement à un stade d'élaboration adéquat : le romanesque bourgeois naît avec le **Don Quichotte** de Cervantès comme il voit le jour avec le **Robinson Crusoé** de Daniel Defoe ; cette forme permettra d'analyser dans toute sa complexité la formation sociale de type bourgeois au moment de la révolution industrielle et du triomphe de la classe dominante nouvelle ; à ce stade correspond un réalisme historique et critique, exemplaire chez Balzac selon Lukacs, exemplaire chez Stendhal ou Flaubert selon Girard. Cette double équivalence entre bourgeoisie capitaliste, roman et réaliste s'étale évidemment sur une très longue période et correspond à une saisie fort générale de l'histoire littéraire. C'est un certain régime de la production littéraire qu'elle recouvre, régime qui donne encore actuellement ses effets à travers les deux tendances d'un système en crise, le réalisme dégradé et hyperconformiste des produits de masse et la déconstruction interne du romanesque propre aux recherches de l'avant-garde. Ce qui définit ce réalisme fondateur, c'est à la fois la prise en charge de sujets triviaux et la relation à l'histoire sociale et politique.

Deuxième ensemble : ayant accédé au pouvoir, en Grande-Bretagne ou en France, la bourgeoisie renforce et précise les fondements

ELEMENTS D'UNE THEORIE CRITIQUE DU REALISME

Jaqes Dubois

La question du réalisme est de celle que la théorie de la littérature a le plus de mal à prendre en charge aujourd'hui. Ce n'est pas seulement qu'elle soit protéiforme, mais c'est aussi que s'accroissent en elle les principales contradictions propres au mode de production littéraire dominant (je parle surtout ici des littératures dites occidentales). Il n'est cependant pas possible de refuser cette question ou de la contourner : située au centre de la problématique esthétique et recoupant nombre des débats artistiques ou littéraires, elle exige au contraire d'être traitée et approfondie avec la plus grande urgence. Par exemple, il apparaît que toute émergence d'une littérature nouvelle, qu'elle soit nationale ou révolutionnaire, s'accompagne d'une proclamation ou d'une revendication de réalisme dont la portée exacte mérite d'être éclairée. A propos de tout réalisme, il s'agirait cependant moins de vouloir proposer une définition unique ou de vouloir fixer un modèle stable que de tenter d'élucider un certain nombre des conditions socio-historiques dans lesquelles apparaît la notion ou le thème. Sans vouloir entrer ici dans l'examen de cas particuliers, historiquement situés, je souhaiterais plutôt définir, en rapport avec une certaine représentation institutionnelle des pratiques littéraires, différents ensembles (au sens d'ensembles historiques abstraits) auxquels on peut relier de façon claire la problématique réaliste.

Par conséquent, une sociologie de la littérature est ici requise, dont il ne saurait toutefois être question de rappeler en si peu de temps les principes. Tout ce que l'on peut dire d'elle rapidement, c'est qu'elle impose de considérer le « fait littéraire », dépouillé de son caractère absolu et sacralisé, sous l'angle d'une triple détermination :

1°) la détermination des appareils idéologiques comme structures à l'intérieur desquelles se déploient les pratiques littéraires, et par exemple l'appareil idéologique scolaire.

2°) la détermination de l'institution littéraire en tant qu'elle met en place de façon interne un mode de production, un statut de l'écri-

On a donc affaire à un acte de parole qui codifie à la fois des propriétés sémantiques (c'est ce qui implique l'identité narrateur-personnage, il faut parler de soi) et des propriétés pragmatiques (ceci par l'identité auteur-narrateur, on prétend dire la vérité et non une fiction). Sous cette forme, cet acte de parole est extrêmement répandu en dehors de la littérature : on le pratique chaque fois qu'on se raconte. Il est curieux de remarquer que les études de Lejeune et de Bruss sur lesquelles je m'appuie ici, sous couvert d'une description du genre, ont en fait établi l'identité de l'acte de parole qui n'en est que le noyau. Ce glissement d'objet est révélateur: l'identité du genre lui vient de l'acte de parole qui est à sa base, se raconter; ce qui n'empêche pas que, pour devenir un genre littéraire, ce contrat initial doit subir de nombreuses transformations (je laisse aux spécialistes du genre le soin de les établir).

Je reviens pour conclure à la distinction posée au départ, entre origine historique et origine systématique. Dans la première perspective, on pose des questions comme: quelles étaient les formes littéraires antérieures qui se sont transformées en le genre présent? Et: quelles sont les raisons historiques, qui ont fait que tel type de comportement verbal, qui existe potentiellement depuis toujours, ait été érigé en genre littéraire, précisément à ce moment-là? On voit facilement la réponse à ces questions pour les genres occidentaux que je viens d'évoquer: ce choix est dû, dans les deux cas, à l'avènement de l'idéologie bourgeoise, avec l'accent mis sur l'intérêt de l'expérience individuelle (dans le cas de l'autobiographie), et avec son positivisme, et la séparation brutale du réel et de l'imaginaire, dont la littérature fantastique n'est que l'envers. - Dans la seconde perspective, celle de l'origine systématique, on interroge non plus le parcours historique, mais celui qui relie l'œuvre littéraire aux actes verbaux les plus simples et quotidiens. Ignorer l'une ou l'autre de ces perspectives me semble tout aussi néfaste, car la question historique ne peut recevoir une réponse féconde que si nous la situons au niveau de l'organisation même des textes, de leur identité essentielle, que nous ne parvenons à dégager sans nous placer d'abord dans une perspective systématique. La critique occidentale a beaucoup fait, depuis deux siècles, pour couper ce que nous appelons la littérature de la simple parole quotidienne; j'ose espérer que, ailleurs, on n'aura pas besoin de répéter cette erreur pour savoir l'éviter.

ce cadre même, et nous fait donc part de son incertitude (situation peut-être rare de nos jours mais en tous les cas parfaitement réelle). L'identité du genre est entièrement déterminée par celle de l'acte de parole ; ce qui ne veut pas dire cependant que les deux sont identiques. Ce noyau s'enrichit d'une série d'amplifications, au sens rhétorique : 1) une narrativisation : il faut créer une situation où le narrateur finira par formuler notre phrase emblème, ou l'un de ses synonymes ; 2) une gradation, ou tout au moins une irréversibilité dans l'apparition du surnaturel ; 3) une prolifération thématique : certains thèmes, telles les perversions sexuelles ou les états proches de la folie, seront préférés aux autres ; 4) une représentation verbale qui exploitera par exemple l'incertitude qu'on peut avoir à choisir entre le sens littéral et le sens figuré d'une expression ; thèmes et procédés que j'ai cherché à décrire dans mon livre.

Il n'y a donc, du point de vue de l'origine, aucune différence de nature entre le genre fantastique et ceux qu'on rencontre dans la littérature orale luba, même s'il subsiste des différences de degré, c'est-à-dire de complexité. L'acte verbal exprimant l'hésitation «fantastique» est moins commun que celui qui consiste à nommer ou à inviter ; ce n'est pas moins un acte verbal comme les autres. Les transformations qu'il subit pour devenir genre littéraire sont peut-être plus nombreuses et plus variées que celles avec lesquelles nous familiarisait la littérature luba ; elles restent, elles aussi, de même nature.

L'autobiographie est un autre genre propre à notre société que l'on a décrit avec suffisamment de précisions pour qu'on puisse l'interroger dans notre perspective actuelle. Pour dire les choses simplement, l'autobiographie se définit par deux identités : celle de l'auteur avec le narrateur, et celle du narrateur avec le personnage principal. Cette deuxième identité est évidente : c'est celle que résume le préfixe «auto-», et qui permet de distinguer l'autobiographie de la biographie ou des mémoires. La première est plus subtile : elle sépare l'autobiographie (tout comme la biographie et les mémoires) du roman, celui-ci serait-il imprégné d'éléments puisés dans la vie de l'auteur. Cette identité sépare, en somme, tous les genres « référentiels » ou « historiques » de tous les genres « fictionnels » : la réalité du référent est clairement indiquée, puisqu'il s'agit de l'auteur même du livre, personne inscrite à l'état civil de sa ville natale.

lequel on a du mal à trouver une explication naturelle. Ce que code le genre est donc une propriété pragmatique de la situation discursive : l'attitude du lecteur, telle qu'elle est prescrite par le livre (et que le lecteur individuel peut adopter ou non). Ce rôle du lecteur, la plupart du temps, ne reste pas implicite mais se trouve représenté dans le texte même, sous les traits d'un personnage témoin ; l'identification de l'un à l'autre est facilitée par l'attribution à ce personnage de la fonction de narrateur : l'emploi du pronom de la première personne « je » permet au lecteur de s'identifier au narrateur, et donc aussi à ce personnage témoin qui hésite quant à l'explication à donner aux événements survenus.

Laissons de côté, pour simplifier, cette triple identification entre lecteur implicite, narrateur et personnage témoin ; admettons qu'il s'agit d'une attitude du narrateur représentée. Une phrase que l'on trouve dans un des romans fantastiques les plus représentatifs, le **Manuscrit trouvé à Saragosse** de Potocki résume emblématiquement cette situation : « J'en vins presque à croire que des démons avaient, pour me tromper, animé des corps de pendus ». On voit l'ambiguïté de la situation : l'événement surnaturel est désigné par la proposition subordonnée ; la principale exprime l'adhésion du narrateur, mais une adhésion modulée par l'approximation. Cette proposition principale implique donc l'invraisemblance intrinsèque de ce qui suit, et constitue par là-même le cadre « naturel » et « raisonnable » dans lequel le narrateur veut se maintenir (et, bien sûr, nous maintenir).

L'acte de parole que l'on trouve à la base du fantastique est donc, même en simplifiant un peu la situation, un acte complexe. On pourrait réécrire sa formule ainsi : « je » (pronom dont on a expliqué la fonction) + verbe d'attitude (tel que « croire », « penser », etc.) + modalisation de ce verbe dans le sens de l'incertitude (modalisation qui suit deux voies principales : le temps du verbe, qui sera le passé, en permettant ainsi l'instauration d'une distance entre narrateur et personnage ; les adverbes de manière comme « presque », « peut-être », « sans doute », etc.) + proposition subordonnée décrivant un événement surnaturel.

Sous cette forme abstraite et réduite, l'acte de parole « fantastique » peut bien sûr se trouver en dehors de la littérature : ce sera celui d'une personne rapportant un événement sortant du cadre des explications naturelles, lorsque cette personne ne veut pas pour autant renoncer à

On voit que les surnoms peuvent être considérés comme une expansion des noms. Dans un cas comme dans l'autre, on décrit les êtres tels qu'ils sont ou tels qu'ils doivent être. Du point de vue syntaxique, on passe du nom isolé (substantif ou adjectif substantivé) au syntagme composé d'un nom plus une relative qui le qualifie. Sémantiquement, on glisse des mots pris au sens littéral aux métaphores. Ces surnoms, tout comme les noms mêmes, peuvent aussi faire allusion à des proverbes ou dictons courants.

Enfin il existe chez les Lubas un genre littéraire bien établi — et bien étudié (2) — qu'on appelle le **kasala**. Ce sont des chants de dimensions variables (qui peuvent dépasser les 800 vers), qui « évoquent les différentes personnes et événements d'un clan, exaltent par de grandes louanges ses membres défunts et/ou vivants et déclament leurs hauts faits et gestes » (Nzuj, *op.cit.*, p.21). Il s'agit donc de nouveau d'un mélange de caractéristiques et d'éloges : on indique d'une part la généalogie des personnages, les situant les uns par rapport aux autres ; de l'autre, on leur attribue des qualités remarquables ; ces attributions incluent souvent des surnoms, comme ceux qu'on vient d'observer. De plus, le barde interpelle les personnages et les somme de se comporter de façon admirable. Chacun de ces procédés est répété de nombreuses fois. On le voit, tous les traits caractéristiques du **Kasala** étaient contenus en puissance dans le nom propre, et plus encore dans cette forme intermédiaire que représentait le surnom.

Revenons maintenant sur le terrain plus familier des genres de la littérature occidentale, pour chercher à savoir si on peut y observer des transformations semblables à celles qui caractérisent les genres lubas.

Je prendrai comme premier exemple le genre que j'ai eu à décrire moi-même dans **Introduction à la littérature fantastique**. Si ma description est correcte, ce genre se caractérise par l'hésitation qu'est invité à éprouver le lecteur, quant à l'explication naturelle ou surnaturelle des événements évoqués. Plus exactement, le monde qu'on décrit est bien le nôtre, avec ses lois naturelles (nous ne sommes pas dans le merveilleux), mais au sein de cet univers se produit un événement pour

(2) Cf. Mufuta Kabemba, *Le chant Kasala des Lubas*. Paris, 1960; C. Falk-Nzuj., *Kasala chant héroïque luba*, Lubumbashi, 1974.

4. Une **répétition** de la même situation narrative mais qui comporte

5. Une **variation** dans les acteurs qui assument le même rôle : une fois les enfants, une autre le chien.

Cette énumération n'est bien sûr pas exhaustive, mais elle peut nous donner déjà une idée de la nature des transformations que subit l'acte de parole. Elles se divisent en deux groupes qu'on pourrait appeler a) internes, dans lesquelles la dérivation se fait à l'intérieur même de l'acte de parole initial ; c'est le cas des transformations 1 et 3 à 5 ; et b) externes, où le premier acte de parole se combine avec un second, selon telle ou telle relation hiérarchique ; c'est le cas de la transformation 2, où « inviter » est enchâssé dans « raconter ».

Prenons maintenant un second exemple, toujours dans la même culture luba. On partira d'un acte de parole plus essentiel encore qui est : nommer, attribuer un nom. Chez nous, la signification des anthroponymes est la plupart du temps oubliée ; les noms propres signifient par évocation d'un contexte ou par association, non grâce au sens des morphèmes qui les composent. Ce cas est possible chez les Lubas ; mais à côté de ces noms dépourvus de sens, on en rencontre d'autres, dont le sens est tout à fait actuel et dont l'attribution est d'ailleurs motivée par ce sens. Par exemple (je ne marque pas les tons) :

Lonji signifie « Férocité »

Mukunza signifie « Clair de peau »

Ngenyi signifie « Intelligence »

En dehors de ces noms en quelque sorte officiels, l'individu peut aussi recevoir des surnoms, plus ou moins stables, dont la fonction peut être l'éloge, ou simplement l'identification par des traits caractéristiques de l'individu, telle par exemple sa profession. L'élaboration de ces surnoms les rapproche déjà des formes littéraires. Voici quelques exemples d'une des formes de ces surnoms, les **makumbu**, ou noms d'éloge.

Cipanda wa nshindumeenu, poutre contre laquelle on s'appuie

Dileji dya kwikisha munnuya, ombre sous laquelle on se réfugie

Kasunyi kacinyi nkelende, hâche qui ne craint pas les épines

Je partis chez mon beau-frère,
Mon beau-frère dit : bonjour,
Et moi de dire : bonjour toi aussi.
Quelques instants après, lui :
5 Entre dans la maison, etc.

Le récit ne s'arrête pas là ; il nous conduit à un nouvel épisode, où «je» demande que quelqu'un accompagne son repas ; l'épisode se répète deux fois :

Je dis : mon beau-frère,
10 Appelle tes enfants,
Qu'ils mangent avec moi cette pâte.
Beau-frère dit : tiens !
Les enfants ont déjà mangé,
Ils sont déjà allés se coucher.
15 Je dis : tiens,
Tu es donc ainsi, beau-frère !
Appelle ton gros chien.
Beau-frère dit : tiens !
Le chien a déjà mangé,
20 Il est déjà allé se coucher, etc.

Suit une transition formée par quelques proverbes, et à la fin on arrive à l'invitation directe, adressée cette fois-ci par «je» à son beau-frère.

Sans même entrer dans le détail, on peut constater qu'entre l'acte verbal d'invitation et le genre littéraire « invitation » dont le texte qui précède est un exemple, prennent place plusieurs transformations :

1. Une **inversion** des rôles de destinateur et destinataire : «je» invite le beau-frère, le beau-frère invite «je».

2. Une **narrativisation**, ou plus exactement l'enchâssement de l'acte verbal d'inviter dans celui de raconter : nous obtenons, à la place d'une invitation, le récit d'une invitation.

3. Une **spécification** : non seulement on est invité, mais aussi à manger une pâte ; non seulement on accepte l'invitation, mais on souhaite être accompagné.

La nécessité de l'institutionnalisation permet de répondre à une autre question qu'on serait tenté de se poser : en admettant même que tous les genres proviennent d'actes de parole, comment s'expliquer que tous les actes de parole ne produisent pas des genres littéraires ? La réponse est : une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie et nous permettent de l'établir avec une plus ou moins grande certitude. Ce n'est pas un hasard si l'épopée est possible à une époque, le roman à une autre, le héros individuel de celui-ci s'opposant au héros collectif de celle-là : chacun de ces choix dépend du cadre idéologique au sein duquel il s'opère.

La question sur l'origine systématique des genres peut recevoir trois réponses : 1. Ou bien le genre coïncide avec un acte de parole qui a aussi une existence non littéraire ; ce serait le cas de la prière. 2. Ou bien rien dans le discours quotidien ne prépare le genre littéraire ; le sonnet serait un exemple de ce cas. 3. Ou bien enfin on passe d'un acte de parole à un genre par une série d'amplifications et de transformations ; tel serait le rapport entre raconter, d'une part, le roman, de l'autre. Pour des raisons évidentes, c'est ce troisième cas qui présente le plus grand intérêt, et c'est à lui que je m'attacherai à partir de maintenant, en analysant, pour commencer, quelques exemples.

Mon premier exemple sera pris dans une culture différente de la nôtre : celle des Lubas, habitants du Zaïre ; je le choisis à cause de sa relative simplicité (1). « Inviter » est un acte de parole des plus communs. On pourrait restreindre le nombre de formules utilisées et obtenir ainsi une invitation rituelle, comme cela se pratique chez nous dans certains cas solennels. Mais chez les Lubas il existe aussi un genre littéraire mineur, dérivé de l'invitation, et qui se pratique même en dehors de son contexte d'origine. Dans un exemple, « je » invite son beau-frère à entrer dans la maison. Cette formule explicite n'apparaît cependant que dans les derniers vers de l'invitation (29-33 ; il s'agit d'un texte rythmé). Les 28 vers précédents contiennent un récit, dans lequel c'est « je » qui se rend chez son beau frère, et c'est celui-ci qui l'invite. Voici le début de ce récit :

(1) Je dois toutes les informations concernant les genres littéraires luba et leur contexte verbal à l'amabilité de Mme Clémentine Falk-Nzuji.

L'ORIGINE DES GENRES LITTÉRAIRES

Tzvetan Todorov

Quelques généralités rapides, pour commencer.

La notion de genre est contestable et contestée ; aux objections de principe s'est récemment ajoutée une autre, de caractère historique : la littérature moderne serait dépourvue de genres. Si l'on regarde de plus près, cependant, on découvre qu'il n'y a jamais que la substitution d'un système de genres à un autre. Ce qui donne aussi une première réponse à la question posée par mon titre : les genres proviennent toujours d'autres genres. Mais on peut aussi déplacer la question du plan de l'histoire à celui du système, en la reformulant ainsi : existe-t-il des formes dans le discours, qui préparent la formation des genres ? Cette question demande à son tour une digression concernant la définition même du « genre ».

Le genre correspond à une classe de discours. Plusieurs précisions s'imposent ici : le discours ne coïncide pas avec les phrases qui le constituent car il implique toujours une énonciation particulière, autrement dit un acte de parole. Et parmi toutes les classes de discours possibles les genres ne correspondent qu'à celles dont on peut attester l'existence historique. Le genre est le lieu de rencontre de deux études : celle des propriétés du discours, celle de l'histoire littéraire. A la différence des styles, modes ou formes, le genre a une existence historique précise ; à la différence des courants, mouvements et écoles, le genre a aussi une existence discursive précise. Le genre est un acte de parole institutionnalisé. Cette institutionnalisation se manifeste dans l'establishment littéraire (enseignement à l'école et à l'université, critique littéraire, système de distribution) et agit sur les deux versants du processus littéraire : du côté des auteurs, comme modèle d'écriture ; du côté des lecteurs, comme autant d' « horizons d'attente ».

Sommaire

| | Pages |
|--|-------|
| Tzretan TORODOV : L'origine des genres littéraires | 7 |
| Jacques DUBOIS * : Eléments d'une théorie critique du réalisme | 15 |
| Hédi BALAGH : Littérature Tunisienne d'expression Tunisienne | 25 |
| Sadok LASSOUAD : Le comique et le sérieux dans la littérature arabe d'avant la " NAHDA " (Essai d'une synthèse) | 79 |

PROBLEMES DE LITTERATURE ARABE

**PUBLICATION DU CENTRE D'ETUDES
ET DE RECHERCHES ECONOMIQUES ET SOCIALES**

UNIVERSITE DE TUNIS

— 1978 —

Directeur : ABDELWAHAB BOUHDIBA

Secrétaire Général : MOHAMED ROUZ

Pour tous renseignements s'adresser au

Service des Publications et de Diffusion : 23, Rue d'Espagne - Tunis

Téléphone : 242.994

UNIVERSITE DE TUNIS

—o—o—

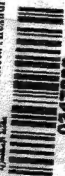
CENTRE D'ETUDES

ET DE RECHERCHES ECONOMIQUES ET SOCIALES

—o—o—

**PROBLEMES
DE
LITTERATURE
ARABE**

Bibliothèque Alexandrina



0247880

Série Etudes Littéraires N° **2**